صورة الغلاف

المصور جويـــا



سنة ١٧٩٢ فاجا المرض جويا للمرة الثانية ، فرقد فى منزل صديقه سبستيان مارتينيز تاجر الصور ٠٠ وفقد جويا حاسة السمع ٠ وان كان جويا قد دفع جزءا من حواسه ثمنا لحماسه الشديد للحياة وسهره وعربدته ، الا ان ذلك الثمن كان غاليا ، اذ ان ذلك الصمم قد فرض عليه عزلة تامة وهو فى سن السابعة والاربعين ٠ فوجد نفسه معزولا عن كل مظاهر الحياة الاجتماعية التى كان يعبدها ؛ وبدات صفحة جديدة من حياته ٠

لم يحصل جويا قط على ثقافة كاملة ٠٠ وكانت شخصيته وفنه فحسب هما اللذين فتحا له كل الدوائر الثقافية والادبية بمدريد ، ولكن فى عزلته هذه استطاعت كثير من امكانياته ان تتبلور ٠٠ وبدا يقرا بنهم ٠ فغدا رجلا مثقفا ٠ وقد جعلته الثقافة والاطلاع يهتم بالاحداث الجارية حوله ، بل ويتخذ موقفا محددا منها ، وبدا ينظر الى الحياة والناس بعين جديدة ، عين فاحصة نفاذة لم تكن معروفة عنه من قبل ٠

وبدات سنوات رسمه الطويل باللون الرمادى القاتم الحزين ـ واجبر على الاستقالة من اكاديمية الفنون لصممه ـ ولكنه وجد نفسه على قمة الفنانين ليس فى اسبانيا فحسب ولكن فى كل بلدان اوروبا ٠

●

ويتذكر جويا ـ فى وحدته وحزنه ـ دوقة دى البا بكل مرارة المحب المهجور ، وترجع اليه ؛ انها كذلك قد تغيرت ، لقد اصبحت ارملة، وغيرتها السن قليلا فلم تعد هذه المراة المستهترة السطحية ذات النزوات ، فتشفق عليه من الوحدة وتاخذه معها فى رحلة ثانية فى ارجاء وطنه ٠ ومهما اختلف الرواة فى امر هذه المراة الجميلة فان تكوين جويا النفسانى والفكرى يرجع اليها لدرجة كبيرة ٠

●

٠٠٠ كان لا يمكن لجويا ان يقف ساكنا امام كل ذلك الرعب الذى سببه الهجوم على كل الاشياء التى كانت قريبة اليه وعزيزة لديه ٠ ولم يكن امامه سوى ان ينضم الى جانب الوطنيين تاركا كل العوامل الفكرية التى جعلت الكثيرين من المفكرين الاسبان والثوار يميلون الى جانب الفرنسيين ٠٠ لقد اختار جويا جانب الشعب دون تردد ، ففضل ان يقف الى جانب امته ضد الغزاة وذلك على الرغم من حنقه وثورته على الطبقة الحاكمة الاسبانية ٠ ومالبث كذلك ان بدا يعيد النظر فى مسالة كرهه لرجال الدين حينما رآهم يحاربون ببطولة من اجل اسبانيا ؛ وقد كان من الطبيعى ان تقع على جويا وحده ـ دون بقية ابناء عصره ـ مسئولية التعبير عن وجهة نظر السواد الاعظم من الشعب الاسبانى خلال ماساة الغزو الفرنسى التى كان نتيجته النار والدمار والتخريب ٠

ان سنه الان اثنان وستون عاما ـ وقد ظل اكثر من ثلث قرن يرسم الموسسات من الطبقة الراقية والامراء والنبلاء بسخرية وتهكم ٠ وقد صدق حدسه ، فما وطئت احذية الجيش الفرنسى ارض اسبانيا الا وذهب هؤلاء النبلاء ليلعقوا حذاء نابليون عسى ان يترك لهم بقية من سلطة واستمرار نفوذ ٠

●

وكانت هذه المجموعة من الرسوم التى سماها « ويلات الحرب » وعديد من الصور الزيتية التى تعبر عن نفس المعنى ٠٠ كل هذه الاعمال تتسم بالصراحة والبساطة والعنف ويظهر فيها كل مميزات جويا من صراع درامى ناتج من تضاد الكتل وتضاد الاسود والابيض ، فالمساحات البيضاء عنده تولد من الظلمة او ان المساحات القاتمة تولد من النور ٠٠ بل نجد المساحات البيضاء عنده تتحدى المساحات السوداء فى عنف واصرار وكانه بذلك يقصد تحدى قوى الخير لقوى الشر ، والصورة التى على الغلاف من اعمال هذه المرحلة ـ والندع جويا يتحدث عن اعماله فى تلك الفترة فيقول ٠٠ « اننى ارى كتلا فقط ، كتلا فى النور وكتلا فى الظل ، واسطحا تتقدم الى الامام واسطحا تتلاشى فى المؤخرة ؛ نتوءات وثقوب » ٠ لقد كان دائما يصرخ « ان الاكاديميين دائما يتحدثون عن الخط ولا يتحدثون ابدا عن الكتلة ، ولكن اين يمكن للانسان ان يرى خطوطا فى الطبيعة ؟ »

ان هذا يحدد لنا ان جويا كلن يرسم بالدرجات ولا يعتمد نهائيا على الخط ، يعبر عن الاسطح والقيم بمساحات شاسعة من الظلمة والنور ، ملونة بلون رمادى محايد ؛ ولكنه من آن لاخر يجعل شحوب هذه المساحات يتلالا بنقط او شرائح من اللون او الضوء ٠

لقد ذهب جويا ابعد من الواقعية ـ وأرسى اسسا يمكن لرواد المدرسة التعبيرية ان يستندوا عليها بعد ذلك بوعيه لقيمة البناء التشكيلي ومن تعلقه الغريزي بالايقاع الناتج من صراع الاسود والابيض ـ اننا نرى لدى جويا الايقاع واضحا ، بل اكثر من ذلك انسجام ايقاعات تكاد تكون متضادة ؛ نجد لديه الايقاع الناشىء عن الحركة والناتج من اندفاع اتجاهات الاجسام داخل اللوحة ، وفى الوقت ذاته نجد ذلك الايقاع يتكامل مع الايقاع الذى ينتج من علاقة ثقل وحجم هذه الاجسام بعضها ببعض . كل ذلك مع البساطة وظهور الحجوم كانها منحوتة . وهذا هو مايعطى حياة داخلية للصورة . لقد ذهب ابعد من كل جيله من الفنانين الشبان الذين رآهم وهو فى اواخر ايامه سنة ١٨٢٤ وهو منفى بباريس ، فديلاكروا وكوربيه ومانيه يدينون له بطريقة او باخرى ، كذلك ميليه ودومييه . ولكن جويا مات دون ان يكون له وريث او خلف ينهج على منواله .

والحقيقة ان جويا كان يرسم بفرشاة تملك الحرية ونضارة الحياة . ولم يكن مسموحا بمثل هذه الحيوية فى وقته ، بل اكثر من ذلك كانت فرشاته تملك تلقائية الحركة والانفعال يضاف الى كل ذلك حساسية ملحوظة وبناء محكم للتكوين .

ومضت مدة الى ان جاء سوراه وسيزان واحترما الموسيقى الناتجة عن علاقات الكتل بعضها ببعض ؛ ومضت مدة اخرى الى ان جاء سوتين ومانش فاستطاعا ان يصلا الى التعبير عن حرارة الطين والدم بواسطة حيوية الفرشاة وانطلاقها .

فمنذ سنة ١٨٠٠ بدا جويا يرسم بطريقة تلقائية سريعة ، لهذا اصبح اسلوبه اجرا وابسط . ان البساطة بالنسبة لجويا ليس معناها نقصا للعمق او التفاصيل فى اللوحة . بل العكس فهى تعطيه القوة كى يعبر عن نفسه ، عن فيضان الحياة ، عن رد الفعل الذاتى تجاه الموضوع الذى يعالجه . وهكذا نجد فرشاة جويا تسعى هنا وهناك فى جميع ارجاء اللوحة دون ان تدع اى مجال للتراجع او لتغير فكره ، وهكذا نجد جويا ممتلئا بالحياة ؛ يبرق بالطيبة والقسوة فى نفس الوقت .

وقيمة اعمال جويا عن الحرب سواء كانت صورا زيتية او رسوما محفورة لا تنبع من انها تعبير عن الحرب لشاهد عيان ولكن قيمتها الحقيقية ترجع الى سببين :

السبب الاول ـ انه عبر عن الحرب لا من خلال عقلية المفكر او الباحث او الفنان او من خلال تفكير الرجل الواعى المثقف الذى يتخذ مركزا قياديا ؛ بل عبر عن الحرب كما يراها رجل الشارع الذى شعر بوطاة ووحشية الجوع والدم والموت .

ان الاشياء تؤذيه وتحرمه حق الحياة . ساعده فى ذلك اصله لريفى ، فكان قريبا الى الفلاحين والعمال والجنود البسطاء يرسمهم بصدق واخلاص اكثر مما رسم الملوك والاباطرة والضباط بصدورهم المثقلة بالنياشين. لقد كان رائدا للواقعية الاشتراكية ـ ونقصد هنا الواقعية التى تعبر عن الطبقات الشعبية بوجهة نظرهم المناضلة وليس مثل واقعية كوربيه ودومييه وهى التعبير عن الفئات الدنيا بنوع من الشفقة ـ تعبير به كثير من التعاطف حقا ، ولكن تحدده رؤية الطبقة المتوسطة .

●

والسبب الثانى ان هذه الرسوم والصور يمكن ان تنطبق على اى حرب حديثة فى الماضى او الحاضر او تحدث فى المستقبل . انها تعبر عن قوى اى شعب اعزل وهو يدافع عن ارضه وعرضه ضد القوات المدربة المسلحة وليس لديها اسلحة سوى العصى والفؤوس والمعاول . ان جويا فى صوره عن الحرب لم ينقل لنا دقائق التفاصيل ولكنه عبر عن كل شىء فهو لم يهتم بملابس الجنود بل رسمها باهمال حتى ظهروا كجنود يرمزون الى اى جنود فى اى عصر ومن اى بلد . وتلخيصه للمنظر الخلفى يكاد يقترب من ان يكون تجريديا . وهو بهذا يوصلنا الى الناحية الدرامية مباشرة ، وهكذا نجد المأساة تظهر عارية بعيدة عن اى زمن او مكان .

●

لقد عاش جويا تجربة الحرب كاملة . وتظهر عبقريته وانسانيته تتحدى اى عبقرية اخرى الى وقتنا هذا، فمعظم فنانى اوروبا من بيكاسو الى رسامى الدرجة الثالثة خاضوا الحرب العظمى الاخيرة لكن ليس هناك اى فرق ملحوظ سوى تطورهم الطبيعى .. ليس هناك اى فرق بين رسمهم قبل الحرب ورسمهم اثناء الحرب ورسمهم بعد الحرب ، كانه لم يكن يعنيهم فى شىء قتل الاطفال واغتصاب الفتيات ولا الجثث الممزقة المكدسة كاكوام الحجارة ؛ او الاسمال البالية ولافوهات المدافع والبنادق التى تطل من كل ركن مظلم ولا الكتل البشرية التى تركع فى برك من دماء ، ولكن اى قطعة حفر صغيرة لجويا قد عبرت عن كل ذلك ، بل واكثر من ذلك ، بل واكثر من وصف ستاندال لمعركة واترلو .

ان صور جويا التى يملؤها صراخا والظلمة وبريق الضوء ليست اكثر من صرخة الغضب المباغتة من اجل حقوق الانسان التى تمتهن كل يوم وبصورة شائعة حتى فى الطريق . انها لوعة دائمة على كل بلد يخربه ويسرقه الغزاة بالتعاون مع عظمائه وكهنته .



افريقيا بين ماضيها ومستقبلها

بقلم
حسين ذو الفقار صبري

١ ـ افريقيا والتاريخ

« تطالعنا افريقيا باروع النماذج لانبثاق الحياة
« من غيهب الزمان ، وكانما اقليدس يقول ، حين
« كان التاريخ مجرد وضع ، لا قدر له ولا حجم » (١)

استحوذت افريقيا على اهتمام العالم كما لم تستحوذ عليه قارة أخرى فى هذا النصف الثانى من القرن العشرين ، فصدرت المؤلفات والدراسات تترى وتتابع ، باحثة فى شئونها منقبة عن أحوالها ، لم تترك ناحية من نواحى الحياة فيها الا وانكبت عليها ، أو اسلوبا فى البحث الا وانتهجته ، وأصبحت المكتبة الافريقية الحديثة زاخرة مكتظة بآلاف البحوث ، منها مايتناول الأجناس فيحلل العادات والتقاليد ، ومنها مايفحص طبيعة الارض ويسبر طبقاتها ، ومنها مايمسح جغرافيتها أو يستقرىء تاريخها ، ومنها ماينزع الى دراسات نفسية تقارن بين الحضارات المتصادمة اجتلاء لما قد يتمخض عنه الصراع من تطورات ، ثم ـ وهو بيت القصيد ـ آلاف التقييمات للموارد الطبيعية واحتمالات الاستغلال الاقتصادى والحساب الدقيق للأبعاد الاستراتيجية ومحاولات اجتلاء للتيارات السياسية والاجتماعية التى تموج بها القارة ، واختراع لعديد من وسائل يظنونها كفيلة بالتأثير فى تلك الاتجاهات والتيارات فتنقاد وتنتظم فى خطوط علاقات دولية سلسة طيعة الى عشرات السنين بل ومئاتها ٠

أنها فى جلهامؤلفات ودراساتوبحوث وتقييمات وتقديرات ، مهما حاولوا لفها بأسباب التمويه والمداراة ، تنضح بأطماع الدول الاستعمارية الكبرى استمرارا لما ارتكبته فى حق هذه القارة من استنزاف لمواردها بشرية كانت أم مادية ، وهدم لقيمها الروحية ٠

وليس أدل على ماانطوى عليه هذا الفيض من مؤلفات وبحوث من جشع كامن ، من رد الفعل التلقائى الذى يشع من صفحات الأدب الأفريقى المعاصر ، فعلى الرغم من الاختلاف الواضح والتباين العميق بين صفوف المثقفين الافريقيين من حيث نشأتهم الثقافية وتكوينهم الفكرى ، ومن حيث ميولهم واتجاهاتهم السياسية والاجتماعية ، الناطق منهم

(١) Laurens Van der Post; The Dark Eye in Africa;
Hogarth Press, London, 1955; p. 38.

بالانجليزية أم الفرنسية ، مسلما كان أم مسيحيا ، وثنيا أم ماركسيا ، السياسى والشاعر والقصصى والعالم ، جميعهم دون تمييز يشعرون بروح التربص من خلف أستار هذا الاهتمام المتزايد بشئون أفريقيا وبشئون الافريقيين ، فتلتقى مؤلفاتهم آخر الأمر عند مفهوم واحد بعينه ، ألا وهو تأكيد الشخصية الافريقية .

وماهى الشخصية الأفريقية ، وهل من معالم وسمات تحددها أو تصورها ؟ أين هى وسط هذا الخضم من مد استعمارى طافح وقد أصاب شعوب افريقيا ما أصابها من تشذب وتطرح ؟ ولكنه مفهوم شدت اليه مشاعرهم جميعا كأنما هو وميض نجم لاح يطرف فى جهمة حاضرهم ، فلا هادى لهم من دونه ، اذا اشرأبت اليه الجموع شاخصة ربما التم بعض من شعثها ، والا فالضياع الذى مابعده ضياع (٢)

« أولى السمات المشتركة بينهم جميعا ، أو بين غالبيتهم العظمى على الاقل ، هى «الالتزام» السياسى، فالى جانب الادب « الملتزم» ، نجد أيضا فى افريقيا المعاصرة التاريخ « الملتزم» ، وعلم الاجناس «الملتزم» و « الفقه الملتزم » ، يسعى المؤرخ الزنجى أبدا الى التنديد بشراسة الفتوح الاستعمارية ، والى أن يرتفع بالزعماء الافريقيين الذين تصدوا لتلك الفتوح فى حينها الى سابق منزلتهم ، وعالم الاجناس البشرية ينكب على تفنيد المزاعم المغرضة التى جعلت من الأفريقى مخلوقا بدائيا همجيا ، والفقيه يحاول جاهدا أن يستكشف فى المعتقدات القبلية تفسيرات لغيبيات الوجود أكثر تهذيبا ، واقرب الى المعتقدات المسيحية مما صوره المبشرون الأوائل ، بل وعلم اللغات نفسه أحاله المثقفون الأفريقيون الى ميدان قتال .. » (٣)

افريقيا اليوم فريسة لذلك الصدام المروع الناشب فوق أرضها ، بين حضارة العصر التكنولوجى وبين عالم مبهم مجهول استمد أسباب وجوده من أغوار ماض قبلى سحيق ، صدام تنعكس عنه ضمن ما ينعكس تلك الصورة المخففة المهذبة من مجابهة فكرية ، فمن ناحية عالم الحضارات السائدة الطاغية ، يقلب النظر فى أرجاء القارة ، شاعرا بقواها الهائلة الكامنة فيها ، باحثا منقبا عن طرائق ووسائل الى مزيد من سيطرة فتغدو امكانياتها جميعا من صميم امكانياته ، طوع بنانه ومطية لأهوائه ، ولكنه فى الوقت نفسه يتحفظ من الانطلاق متوجسا، خشية أن تتحول تلك الامكانيات اذا أطلقها من عقالها الى « مارد قمقم » ، ويكاد لسان حاله يقول « اذا تعاملت مع الجان ، فعاجله سريعا وهو بعد حبيس القمقم ان استطعت » (٤)

وفى الناحية المقابلة عالم ضائع يتلمس الطريق ، ليس هو من الجان فى شىء ولايكاد يعترف له أحد



أنه من الانس ، يشعر شعورا ملحا بضرورة تأكيد شخصيته أمام طغيان ذلك العالم الحديث المنطلق قدما فى خطوات بل قفزات كاسحة ، ولكنها شخصية غارت معالمها فى أعماق ماض منسى سحيق ، يحاول أن يستشف ماغاض من سماتها ليعبر عنها فلا يسعفه التعبير بل تستحيل الكلمات الى صرخات يأس وكمد :

« هل أمضك ذاك الأسى
« يأس ماله من نظير
« اذ أروض بلسان اصطنعته فرنسا
« خلجات قلب من السنغال انبثق » (٥)

(٢) ليس معنى هذا انى لا اعترف بوجود شخصية افريقية متميزة ، وانما ارى فيها مفهوما مازال مبهم المعالم ، ولنا عود فى مقال لاحق .

(٣) Claude Wauthier; L'Afrique des Africains; Ed. du Seuil, Paris, 1964; p. 22.

(٤) Peter Pitner; The Death of Africa; Macmillan, New York, 1960; p. VIII.

(٥) للشاعر ليون لالو ، هايتى المولد ، سنغالى الاصل ، وردت فى المرجع رقم (٣) ، ص ٣١ .



تلك هى مأساة افريقيا اليوم ، هذه القارة التى ننتمى اليها والتى سوف يرتبط مستقبلنا بمصيرها أوثق الارتباط كما سبق أن ارتبط ماضينا بماضيها فى أعماق من التاريخ مطوية منسية

●

قبل الثورة ، فى النصف الاول من القرن العشرين، انحدرت علاقة مصر بافريقيا الى مجرد « موقع » فى المكان ، اللهم الا من حوائج عيش شدتنا بامتداد مجرى النيل الى السودان ، حوائج عيش أرسى لنا المستعمر أركانا لها ، ليس عن مواثقة بيننا وبين أشقائنا فى الجنوب ، ولكن عن طريق وسائل توحى بأننا نستبيح لأنفسنا من مقدراتهم مانستبيح ، عل ذلك أن يثير الشكوك فالحفائظ فتأتى على ماكان يشد السودانيين الينا من لحمة نسب وواشج عقيدة ، فيكون التنابذ والضغينة بعد طول تواصل وتراحم ، ولكن ماكان للمستعمرين أن يدركوا من بغيتهم الا بعض غاية ، وقد بذلوا من الجهود مابذلوا

كانت مصر مجرد « موضع » على حافة القارة ، تتجاذبها الى الخارج انتباهات أخرى استحوذت عليها فحادت بها عن الأبعاد الأصيلة لكيانها الحضارى والتاريخى ، كانت مصر ماتزال تعانى من الانفصام الذى حاق بصميم شخصيتها حين سطت القوى الاستعمارية على « مصر الموقع » ، مرتكزا لها ضمن العديد من قواعد سيطرتها الممتدة بطول خطوطها البحرية ، بينما انكمشت « مصر الموضع » على نفسها فى انطوائية قاتلة ٠

الا أن عبقرية الشخصية المصرية، المتمثلة فى تلك الجذوة الحضارية الكامنة فى أعماق كل فرد من أفراد شعبها ، كانت ترفض كل انطواء ، فهى قد تخمد حينا أو بعض حين ولكنها لاتهمد أبدا ، ان مصر « تكاد تنفرد بأنها تجمع فى تناسب نادر بين قدر من عزلة فى غير تقوقع وبين قدر من احتكاك لايصل الى التميع وبهذه المعادلة الدقيقة تحتفظ بكيان وشخصية متميزة قوية » (٦)

ولكن مصر كانت تجابه كغيرها من البلاد تحديا من نوع جديد فى صورة ذلك المد الاستعمارى الجارف ، يحاول لأول مرة فى التاريخ احتواء العالم بأسره ، المعمور منه وغير المعمور ، فى نظام من الاسترقاق والاستغلال فريد ، لامخرج منه ولا منفذ ، واذا بليل من الذل طويل يهبط على « مصر الموضع » فيحتويها

---

(٦) جمال حمدان ، شخصية مصر ـ دراسة فى عبقرية المكان (٣) ، المجلة عدد ديسمبر ١٩٦٤ م ص ١٠

بظلماته ، فتنطوى على نفسها تجتر ذكريات ماضيها الذى غذته ثنائية متوازنة من أبعاد آسيوية وافريقية « فهى تقع فى افريقيا بالجغرافيا ولكنها تمت أيضا الى آسيا بالتاريخ » (٧) ، بينما انجذب نفر من أبنائها المخدوعين ، وكأنما غشى على أبصارهم ، وراء حكامها الدخلاء ومن التف حولهم من منافقين وأفاقين وجميع من ارتبطت مصالحهم بمصالح المهيمنين على مقدرات « مصر الموقع » ، وقد غرهم ذلك البريق الخادع يلمع مومئا لهم من الشمال ، فظنوا أن الخلاص فيما لو اقتلعت مصر من جذورها الجغرافية وأمحت روابطها التاريخية ، فتسحل عبر المتوسط لتصبح قطعة من أوربا ، والتى هى أصل البلاء !

فترة عصيبة امتحنت فيها شخصية مصر أعسر امتحان ، وما زلنا نعانى من آثارها حتى اليوم ، وخاصة فى مجالات حياتنا الثقافية ، متمثلة فى ذلك الصراع المرير ، انعكاسا ثم امتدادا مريضا لما كان قد حاق بنا من فصام ، انشطرت له شخصية مصر ، فباتت تتخلج من عنف ما اعتراها من شد وجذب ، وهى متأبدة بمكان لاتقوى على الانطلاق منه الى يمين أو شمال ، فمن ناحية تشبث مطلق بالجذور دون الفروع ، حيث لامتنفس من عبير متجدد ، وعلى النقيض منه فى الناحية الأخرى ، تعلق بتفرع مستمر مجتث من أصوله ، تتطوحه الهبوة والنفثة أما وقد استعادت « مصر الثورة » للموضع سيطرته على الموقع فعليها أيضا أن تنفض عن كاهلها ماعلق به من أرزاء الماضى ، وأن ترأب الصدع فان شجرة الحضارة لايطيب لها حال الا اذا كان « أصلها ثابت وفرعها فى السماء » ، فلا انطواء ولا تطوح بعد اليوم ، وانما نضرب بأصولنا الى تالد ماضينا ، ليس سعيا وراء قديم ولى زمانه ، فيصيبنا التيبس والجمود ولكن من حيث هو الأساس ، « مقوم لشخصيتنا ، محقق لقوميتنا ، عاصم لنا من الفناء فى الأجنبى ، معين لنا على أن نعرف أنفسنا » (٨) نستمد منه ماء الحياة فنتسامق بفروع حاضرنا الى آفاق الحضارات المعاصرة ، نتمثل منها بعصارتنا الذاتية مايوائم طبيعتنا ، لافظين ماعداه ،بهذا وحده يتاح لمصر أن تتبوأ مرة أخرى مكانتها الحضارية التقليدية ، متوقلة بأصالة « الموضع » ذرى « الموقع» تطل منه على أبعاده قديمها وجديدها ٠

فقد أصبح للموقع أبعاد جديدة نتيجة للتقدم العلمى المذهل الذى أصاب المسلمات الجغرافية التقليدية بانقلابات بعيدة الأثر ، كما أن تيار التاريخ ، وقد تدافعت فيه موجات حضارية تلو أخرى ، متلاطمة متصادمة ، وان التحم بعضها ببعض حينا بعد حين ، شق أنماطا جديدة بعيدة الغور فى العلاقات بين الشعوب

ثم أن « مصر الموقع لم تكن قط محصورة بين بعدين اثنين من تضاريس آسيوية وأفريقية ، اذ انطوت ، حتى فى أظلم عصور « تقوقعها » تحت نير الاستعمار التركى ، على جذوة حضارية شدت الى وهجها العالم الاسلامى على الترامى الشاسع لأطرافه الواسعة ٠

أبعاد «الموقع» ليست اذن مجرد خطوط تضريسية جامدة فى المكان ، انما هى أشبه بأوصال عضوية تمتد أو تنكمش ، تنقبض أو تنبسط تبعا للتفاعلات الحية المتولدة عن العلاقات الحضارية ، بين قوة ذاتية قد تخبو حينا لتتأجج مرة أخرى وبين مايحيط بها من تجمعات بشرية ومقومات بيئية ، أنها تتأثر ولا معدى بما تفرضه الطبيعة على سبل الاتصال من ملامح جغرافية ، فيها انبساط أو عسر هنا أو هناك ، تيسر أو تحد ، أو ترد ما عن مكان الى اتجاه آخر بعيد ، كما حدث مرات عدة فى تاريخ مصر الطويل حين أعوزتها امكانيات العصر فتعثرت مرة بعد أخرى أمام العوائق الجغرافية على مجرى نهر النيل وصدت على الانطلاق بطول امتداد ذلك البعد الافريقى الأصيل الى مداه ، فارتدت مصر الى مجالات أخرى تصول فيها وتبعد ، مجالات ربما تأتى لنا بحثها فيما سوف يعن لنا من حديث ، أما أصول ذلك النهر العظيم ، الذى تدين له مصر بأسباب الحياة ، فقد ظلت لآماد طويلة سرا مغلقا ليس الى استقصائه من سبيل ٠

تمكنت «مصر الثورة» اذن من أن تستعيد للموضع امكانيات الموقع ، ولن يتسع المجال هنا للاحاطة بالاحتمالات الهائلة التى تفجرت متفتحة ، فى هذا القرن العشرين ، أمام هذا الموقع الذى احتفظ بتفرد لانظير له على مر العصور ، وانما الذى يعنينا ،

(٧) جمال حمدان ، شخصية مصر ــ دراسة فى عبقرية المكان (١) المجلة عدد أكتوبر ١٩٦٤ ، ص ١٢ ٠

(٨) طه حسين ، حديث الاربعاء (الجزء الاول) ، دار المعارف القاهرة ١٩٦٢ ص : ١٣٠ ٠



ونحن بصدد استطلاع مستقبل علاقاتنا الأفريقية ، هو استجلاء الآماد التى وصلت اليها أبعادنا الأفريقية عبر التاريخ ، حتى تكون دروس الماضى عونا لنا على مقتضيات المستقبل واحتمالاته ٠

وأعنى بالتاريخ ذلك النهر العارم ، عميق الغور ، الذى غذته عديد من صلات ، وذابت فيه شتى الثقافات ، فأضحى منهلا للبشرية يفيض عليها ذخائر التراث الانسانى العريق ٠

وأعنى به أيضا تلك المشاعر الوجدانية التى تمازجت مع دمائنا ، تجرى مختلطة بها فى عروقنا ، حاملة الى عقولنا والى قلوبنا ، بالوعى أحيانا وباللاشعور فى أغلب الأحيان ، خلاص التجارب التى جابهت بالتحدى المجتمعات البشرية من جدودنا وأسلافنا الأولين ٠

أما ما أرخ لنا فهو التاريخ الذى تبنته الحضارات السائدة ، مرآة لها من صنعها ، يعكس لنا عبر الأحقاب صورا لما أرادت له تلك الحضارات أن ينعكس ، صورا قد تكون أخاذة ولكنها لايمكن أن تكون صادقة كل الصدق ، فيها محاسن زيد حسنها افتعالا فى بعض الأحيان ، أو قسمات طمس ما أحاط بها من تجاعيد سوء فأصبحت بالقسر محاسن ٠

وكم من حضارة أرخت لنفسها على حساب حضارات أخرى معاصرة ، لم يكن لها نفس السطوة السياسية ، فأغرقتها فى لجج من النسيان ، وكم من حضارة شوهت معالم حضارات أخرى آفلة فمسخت صورتها الى أخرى هى نقيض الواقع ٠

وكم من مؤرخى العصر الحديث صادفتهم آلاف الامثلة من متناقضات تاريخية أو إستقراءات منحرفة ، اخترجها قدامى المؤرخين بالهوى أحيانا ، أو انزلقوا اليها أحيانا أخر ، سدا لما كان يعرض لهم من ثغرات ، ولكنها أمور تتكشف اذا وجدت من ينبرى لها باحثا مدققا ، اذ تعلق بها دوما من الشواهد مايدل عليها ٠

فاذا تناولنا تاريخ الديمقراطية مثلا ، برزت الى الاذهان صورة المجتمع الاغريقى ، بل الأثينى بالتحديد ، صورة مشرقةلمجتمع تطور صعدا فى تدرج يكاد يكون مثاليا ، من ملكية غير مستبدة الى حكم أرستقراطى تأرجح بين النظام الجمهورى وبين فترات متواترة من دكتاتوريات مستنيرة ، الى أن تحول آخرا الى ديمقراطية مطلقة استتب أمرها عندما استكمل « كليسثينيس » اصلاحات « صولون » ٠

صورة مشرقة تحيط بها هالة من ملاحم أسطورية عن ماراثون وسلاميس ، تشيد بأثينا مدينة الحرية ومدينة الأحرار وقد هبت تذود عن العالم الهلينى غزوات الامبرالية الفارسية ، صورة نكاد نقبلها على علاتها ، فى حين لو تمعنا لوجدناها « مشوبة ، ليس فقط لكثرة مانسل عن واقعها فضاع ، ولكن لأنها بعامة صورة رسمها لنا حفنة قليلة من سكان أثينا ، اننا نعرف الكثير عن بلاد اليونان ، كما تراءت للمواطن الأثينى فى القرن الخامس قبل الميلاد ، ولكننا لانكاد نعرف على أى صورة تراءت للاسبارطيين أو الكورنثيين أو الطيبيين ، فضلا عن الفرس أو من كانوا فى أثينا نفسها من عبيد أو

غيرهم ممن قصر بهم عن مرتبة المواطن ، فالصورة التى تطالعنا اذن منتقاة ، لم تسو عفوا ، وانما اضطلع بها أناس تسلطت عليهم ، شعروا بذلك أم لم يشعروا ، مرتأيات بعينها حرية بأن تصان ، فتدبروا من الوقائع ما تتوطد به »(٩)

ان المرء ليصدم اذ يكتشف أن أثينا « مهد الديمقراطية » مارست الاستعمار فى أعنف صوره ، وتأخذ بنا الحيرة اذ نحاول تفسير تلك الظاهرة ، فنتساءل كيف أمكنها الجمع بين الديمقراطية داخل الدولة والاستعمار خارجها ، وكلا السياستين الداخلية والخارجية انما الوجهان المتكاملان لنفس الجوهر ، كلاهما ، ولا معدى ، ينبع من أصول واحدة ، التى هى الفكر السياسى التى آمنت به الدولة واعتنقته .

انضمت المدن الهيلينية ، بعد معركة ماراثون ، الى تحالف حر لمجابهة أى تهديدات مستقبلة من جانب الامبراطورية الفارسية ، ولكن تلك المدن « الحرة » سرعان ماوجدت نفسها تنزلق شيئا فشيئا الى اسار من تبعية لأثينا ، وقد خرجت من الحرب تملك أسطولا بحريا ضخما ، فتحول النصيب المالى ، الذى كانت تقدمه كل مدينة طواعية الى الخزينة المشتركة فى ديلوس لمجابهة أعباء الدفاع ، الى جزية مفروضة ، كما انتقلت الخزينة من ديلوس الى مقر لها جديد فى أثينا ، وكان قد بطل السبب الذى من أجله كانت تجمع الاموال . فلا اخطار خارجية تتهدد العالم للهلينى ، وانما تتحرك فيه اطماع اثينا فى فرض مزيد من سيطرة بأن تقضى نهائيا على غريمتها اسبارطة . وقدتصدت لها تطالبها بالحد من تسلطها فتتحرر المدنالهلينية جميعا .

ان المرء ليصدم حقا اذ يكتشف كيف كانت أثينا « مهد الديمقراطية » تعالج الموقف اذا ماهمت مدينة شقيقة بالتحلل من ذلك الاسار ، وأمامنا على سبيل المثال موقفها من «متيلينة» ، اذ حاصرتها بجيوشها واقتحمتها ، فقام دابغ الجلود « كليون » فى المجمع الأثينى يطالب برقاب سكان المدينة المنكوبة من رجال قادرين على حمل السلاح ، جميعهم دون استثناء ، وتمت له الموافقة على مايريد ، واذا كانت بعض الضمائر قد تحركت فحاولت فى اجتماع سريع لاحق أن تخفف من غلواء ذاك القرار ، الذى فاق فى بشاعته ما اقترفه مرتزقة الكونغو من مجازر فى العصر الحديث ، قياسا الى نسبة الاعداد والى صفة الشمول الذى انطوى عليه ، فان القرار المخفف انصب على ألف من الأسرى بدلا من الآلاف الستة التى كان « كليون » يطالب برقابهم جميعا .

وأمعنت أثينا فى غيها فضاعفت الجزية المفروضة على المدن التوابع ، والويل لتلك التى تعارض أو تطاول فجزاؤها ذبح الرجال واسترقاق النساء والأطفال ، كما حدث لسكان جزيرة ميلوس .

وليس أدل على فلسفة سياسة أثينا الخارجية من تلك الكلمات التى أوردها المؤرخ « ثوكيديديس Thoukudides » على لسان « كليون » فى خطاب له أمام المجمع الأثينى :

« عليكم أن تتذكروا أن امبراطوريتكم انما حكم مطلق مفروض على رعايا كارهين له ، متآمرين أبدا ضدكم ، اذا أذعنوا فليس عن استجابة لمعروف منكم هو ضر لكم ، وانما لأنكم أسيادهم ، انهم لايكنون لكم أدنى محبة ، ولكن هى القوة « ترغمهم » .

ونعود فنسائل أنفسنا كيف أمكن لأثينا أن توائم بين النقيضين ، سياستها الغشوم فى الخارج والديمقراطية التى ادعت انها تمارسها فى الداخل ؟

وانى اذ استرسل فى محاولة استجلاء غوامض هذا الموضوع ، لايدفعنى اليه فحسب الرغبة فى التحذير من تصديق كل ما لقن لنا من تاريخ ، أو الحث على استقصاء ماحاول تاريخ الحضارات السائدة اهداره من أعمال حضارية مجيدة لعصور سالفة ، كما هو الحال مع مصر الفرعونية والحضارة العربية فيما تلاحم من تراثهما مع حضارات افريقيا المنسية فأثر فيها أيما تأثير ، انما أهدف أيضا الى القاء شعاع من ضوء على أصول الديمقراطية الغربية ، التى اتخذت من فكر أثينا السياسى مثلا ونمطا ، فما أكثر ماطرق أسماعنا من تشدق دول العالم الغربى بأنها انما اقتحمت القارة الافريقية ، حاملة الوية الحرية والديمقراطية والمدنية ، حيث كانت البدائية والهمجية ، زعموا وادعوا !!.

أول مايسترعى الباحث فى أصول الديمقراطية الاثينية ، أن الحقوق السياسية كانت وقفا على عدد

(٩) E.H. Carr; What is History ?; Knopf, New York, 1962; p. 12.

قليل من السكان ، ربما لم يتعد الخمسة فى المائة ، وفى حساب البعض نراها تتجاوز العشرة بواحد أو اثنين ، وانه ليصعب علينا الوقوع على النسبة الصواب أمام تضارب الأرقام والروايات ، ولكنها على كل حال نسبة ضئيلة ضئيلة لا تستقيم معها ديمقراطية ، حتى اذا أرخينا بأحبال حسن الظن دون ماتحبك وتشدد ، فالمواطن الحر هو وحده الجدير بالاستمتاع بالحقوق السياسية ، والمواطن لايكون حرا حقيق الحرية الا اذا كان « بنجوة من الالتزامات الاقتصادية ، فيجتلب العبيد وغيرهم لينهضوا عنه بمشاغله المادية ، بل لتوكل اليهم — اذا تيسر ذلك — العناية بأملاكه وثروته ، بهذا وحده يتسع له الوقت فيتدبر أمور الحكم والحرب ، ويعنى بشئون الآداب والفلسفة ، هكذا ارتأى الاغريق ، فلا مقاييس لذوق ، ولا رعاية لفنون ، ولا مدنية اذا ماافتقر الى الطبقة المرفهة ، أما من كان على على عجل من أمره قصر عن بلوغ سوى التمدين»(١٠)

وحقيقة أن أثينا فى عصرها الذهبى كانت تعج بالتجار والصناع والحرفيين ، وبصفوة من رجال الفن ، ولكنهم كزملائهم من رجال الأعمال والصيارفة والمقاولين ، كانوا فى جلتهم أغرابا وفدوا على أثينا من المدن الاغريقية الأخرى ، سعيا وراء أسباب الرزق وطمعا فى فرص الاثراء التى ما كانت تتاح لهم لولا أن ديمقراطية أثينا انطوت على فلسفة آمنت ايمانا عميقا بأن حرية العمل السياسى لاتتوفر الا لمن كان فى غنى عن السعى وراء لقمة العيش ، فالعمل من هذه الناحية ليس شرفا بل ضعة(١١)(١٢)، واذا كان لامحيد عنه اذ أنه السبيل الوحيد الى الانتاج فالتقدم ، بدونه لاتكون هناك حياة أو حضارة ، أو ديمقراطية ولو كانت « أثينية » ، فليضطلع به اذن مئات الالوف من العبيد وعشرات الآلاف من الأغراب الوافدين ٠



كان العبيد بداهة قوام أربح التجارات التى هى تجارة الرقيق ، ثم بعد ذلك عمدة العمل اليدوى المضنى فى المناجم والمحاجر وغيرها من صناعات متخصصة كدباغة الجلود وبناء السفن وتشييد المبانى وغيرها ، صناعات جلها ملك للاحرار ، تعود عليهم بأرباح طائلة دون عناء يتكلفونه ، حتى ولو كان مجرد ادارة أو اشراف على ادارة ، اذ كان الأغراب هم الذين يؤجرون على تلك الشئون ، كما أتيح لنفر منهم تملك بعض منها كصناعة الخزف ، وتفتحت أمامهم أيضا سبل ممارسة الأعمال التى تتطلب وقتا وجهدا ، وهما الأمران اللذان ترفع أحرار أثينا عن أن يبذلوا منهما أقل القليل ، اللهم الا فى ميادين الحكم والحرب والفلسفة والفكر ٠

والى جانب الأغراب وبالتداخل معهم اجتماعيا ومصيريا ، مشاركين اياهم فى فرص الاثراء ، مع قصور عن التمتع بالحقوق السياسية ، مجموعة العتقاء ، من نالوا حريتهم من عبيد نظير تعويض تدفعه الدولة لمالكيهم اذا ما أحوجتها الحروب الى مزيد من مجندين — فالعبد لايؤتمن جنديا — أو افتداهم الأقرباء أو المعارف ، كما حدث لأفلاطون ، ليس فى أثينا فهو سليل احدى أسرها العريقة ،

(١٠) Will Durant : The Life of Greece; Simon & Schuster. New York ,1939; p. 277.

(١١) المرجع السابق ، تراجع الصفحة ٢٧٦ ، اذ اوردنا معنى ولم ننقل نصا ٠

(١٢) الطبقة الوحيدة من مواطنى أثينا الاحرار التى مارس أفرادها عملا ، كانت طبقة ملاك الارض؛ وكانوا فقراء بالقياس الى زملائهم فى المدينة ، وليس لهم بالتالى كبير وزن سياسى ، ولكنهم احتفظوا بحقوقهم السياسية لانهم كانوا الاصل ، فمن صفوفهم انبثقت الارستقراطية الاقطاعية التى انشات اثينا فيما بعد ، واقاموا فيها مديرين ظهورهم الى الريف ٠

ولكن على غرار ماكان يحدث للأغراب فيها وفى غيرها من المدن الهلينية ، وكان حاكم سراقوصة قد انقلب عليه بعد أن قربه الى بلاطه بعض الوقت ، فاقتيد الى أسواق الرقيق على الساحل الافريقى حيث افتدى .

كانت أثينا قلب العالم الهلينى ، فلا عجب أن يفخر الغرباء والعتقاء ، وقد تهيأت لهم فيها فرص العمل والاثراء ، بالانتساب اليها ، رغما من أنه حيل دوما بينهم وبين الارتقاء الى مرتبة المواطنين ، ولا عجب أن يبذلوا فى سبيلها بسخاء ، فيساهموا فى مجالات العلوم والفنون والآداب بالفكر والجهد والمال ، بل وكان لهم أيضا فضل كبير فى الحفاظ على سطوة أثينا السياسية والعسكرية والتجارية ، بما تزايد فرضه على ثرواتهم المتضخمة من أعباء ومكوس اجتزاء لحوائج أسطولها البحرى .

ومع ذلك فلا يمكننا اهدار أهمية التجربة الديمقراطية فى أثينا ، اذ كانت تجربة رائدة ، وكان فيها من النواحى الايجابية الكثير مما لايتاح لنا هنا تقليب النظر فيه ودراسته ، انما يعنينا فى المقام الاول ابراز تلك الناحية التى انطوت عليها فلسفتها السياسية ، فاتجاهاتها الاستعمارية كانت انعكاسا صادقا أمينا لديمقراطيتها فى الداخل ، التى قامت على أكتاف تميز طبقى صارخ ، انها فى جوهرها ، وان أصاب ملامحها كثير من التحول والتغيير ، نفس الفلسفة السياسية التى اعتنقها الغرب ، فهو لاينكر ذلك بل يفخر به ، ثم حمل لواءها ، يبسط سيطرته على العالم فيستبعد شعوب آسيا وافريقيا وأمريكا اللاتينية ، ويسطو على ثرواتها ، بينما قام مجتمعه فى الداخل على طبقية تفاوتت فيها الفروق تفاوتا مروعا ، فلسفة تميزت بها الشعوب الاغريقية ، منذ أطلت شمس الحضارة على جزر بحر ايجة ومنها الى سواحله فى الشمال ، فلسفة رأت العسر كل العسر فى تنشئة أى حضارة وتوطيد أركانها الا اذا « اتخذت لنفسها من السرقة عمادا ومن العبيد مرتفقا » (١٣) .

وربما قيل لنا انها كانت شيمة العصر ، أو انه أسلوب فى الحياة شاب الحضارات الأولى جميعها ، ومنها حضارة أسلافنا فى مصر ، وربما كان ، ولكن هناك من الشواهد مايشير الى اختلافات جوهرية فى المضمون ، فقد اعتمدت حضارة مصر فى المقام الأول على امكانيات « الموضع » ، وكانت فى انطلاقها الى الأبعاد المحيطة به ، تسعى أول ماتسعى الى حمايته من الأخطار الخارجية التى تولدت مرة بعد بعد أخرى ، طمعا فيما انطوى عليه موقعها ذاك الفريد من قوة جاذبة ، قل أن يكون لها نظير ، فى حين عجزت الأرض الأغريقية ، فى وعورتها وجدبها ، عن أن تنبت حضارة الا بعد انطلاقها الى الأبعاد المحيطة بها تتلمس الروى والغذاء ، حضارة مصر انبثقت من جوف أرضها الخصبة الحنون فشدت اليها أبناءها ، وحضارة الاغريق لم يقدحها الا احتكاك « الموضع الموقع » بمواقع الهجرة التى تناثرت من حولها ، حضارة لم يرتفع لها صرح الا لأنها ، فى أطوار تكوينها على الأقل ، أخذت أكثر مما أعطت واستغلت فوق ما أفادت ، فان المتوطنين الاغريق فى « أيونيا » على الساحل الغربى لآسيا الصغرى ، وليس أغريق الوطن الأم ، هم الذين « ابتدعوا القواعد التنظيمية التى قامت عليها فيما بعد المدينة الدولة ، منبثق الحضارة الاغريقية » (١٤) .

●

ذاك هو التاريخ كما يلقن لنا ، ينطوى فى مجموعه على صور طمس بعضها وزوقا بعضها الآخر ، وفى وسعنا ولا شك أن نكشف القناع عن كثير من عمليات الزيف التى يعج بها ، اذا أنهضنا الهمم ، وبذلنا الجهد متعمقين فى استقراء النصوص ، وفى مقابلة الروايات بعضها بالبعض فنستجلى الحقائق التى أسقطت عمدا أو بالأهمال ، أو غلفت بالنسيان ، وسوف يتفتح أمامنا المزيد من أبواب مشرقة فى تيار الحضارة المصرية العريقة ، وخاصة فى مجالاتها الافريقية ، والتى تكاد أن تكون بعد بكرا من حيث المامنا بها ، كما أننا سنرى ، أمام ماسوف ينجلى ، وخاصة اذا عمدنا أيضا الى استنقاذ ذخائرنا المطوية ومخطوطاتنا المهملة ، كم تجنت الحضارات السائدة ، وساعدها فى ذلك اهمالنا وتطوحنا ، على مؤثرات الحضارة العربية الاسلامية ، التى كادت أن تصبح حاسمة فى تطوير الحضارات الافريقية الى مستويات

(١٣) المرجع رقم (١٠) ، ص ١٠

(١٤) William H. McNeil; The Rise of the West; University of Chicago, 1963; p. 193.

عليا ، لولا أن سقطت على القـــارة ضربات الغرب العاتية ، فيما يسمونه زورا بعصر الكشوف ، والذى فتتت فيه الثقافات الافريقية تفتيتا ٠

هذا عن الأحقاب التى عرف فيها التاريخ المدون ، أما ماسلف من أزمان ، فقد اصـطلح على تسميتها بعصور ماقبل التاريخ ، وكأنه لم يكن لها تاريخ ، وأعود فأقـول انى أعنى بالتاريخ ذلك النهر العارم الذى غذته عديد من صـلات ، وذابت فيه شـتى



الثقافات ، فحمل الى عقولنا وقلوبنا بالوعى أحيانا ، وباللاشعور فى أغلب الأحيان ، خلاصة التجارب التى جابهت بالتحدى المجتمعات البشرية على مر العصور

وانها لقصة طويلة متصلة الحلقات ، ولن يستقيم لنا أن نبحث فى حضارات الشعوب اذا أغفلنا تلك الحلقات الاولى ، متنصـــلين عن ذلك ، متلمسين الاعذار فى أن البشرية لم تكن قد توصلت بعد الى ابتداع أساليب تدوين الرمز المنطوق ــ وأعنى به اللغة ــ عن طريق رمز مخطوط ، كلا ! لن يستقيم لنا اغفال أحداث تلك الاحقاب « وكأنما مضت دون أن تترك أثرا فى تيار الحضارة الانسانية ، فلولاها لما كان هناك من بعدحضارة أو تأريخ ٠

« بعيدة هى أغوار الماضى ، وكأنها أعماق جب ليس له قـــرار ، وانه لكذلك يقينا ، اذا عنينا بـه ماضى الحياة البشرية ، اذ قد لا يصدق على غيرها ، تلك الحياة التى منها وجودنا ، والى خبيئته جوهرها مردنا ، سرها يحتوينا بما طبعنا عليه من زيغ عن الرضى ، وبما تجيش به نفوسنا من أسى مترع ، انها مستودع جميع تساؤلاتنا الحيرى ، تضفى من لدنها مضـــاء على كل مايجرى به لسان ، وتكشـف عن مكنون كل مايسعى اليه انسان ، نغوص الى عالمها السفلى متحسسين متلمسين ، فيسـتبين لنـا أن أصول البشرية الأولى ، تاريخها وحضارتها ، ليس لها من قرار ، كلما أوغلنا الى أعماقها غاضت بنا من غور الى غور سحيق » (١٥) ٠

فهلم بنا اذن ، نغوص الى أعماق افريقيا ، علنا أن نعثر فى منسى حياتها بما قد يعيننا على استقراء دورها الفذ فيما أرست من لبنـات أولى فى تاريخ الحضارة البشرية ٠

---

(١٥) Thomas Mann; Joseph and his Brothers; Knopf New York; 1958; p. 3.

مشاهدات فى الهند

اتجاه القافلة

بقلم الدكتور
عبد العزيز الأهوانى



طويلا فى أمر هـذه الرحلة : وكنت على ان اعتذر واتحلل من وعد وعدته . وهل تكون الرحلة الى الهند الا كالرحلة الى الحج ؟ قيمتها فى تلك اللحظات التى تنفتح فيها النفس على عوالم من الرؤى البعيدة . وهى لحظات لا تعطى بغير ثمن . وانا ما دفعت للهند ما يجعلها تهبنى شيئا من كنوزها ، أو تهمس لى بشىء من أسرارها . قراءة يسيرة متفرقة أقرب الى أن تثير امام البصيرة ضبابا وشكا منها الى أن تحمل علما ويقينا ، وأحاديث متناقضة متضاربة عن حاضر الهند وماضيها ومستقبلها ، بين تسامح وتعصب وبين نظام وفوضى وبين غنى وفقر . ومن أراد العرفان حق له أن يجاهد ويكابد . فالدرس والبحث والتطلع هو الذى يهيىء تلك اللمحات التى تضىء وتهدى .

واخطر من هذا عقلانية ارتضيها منهجا ودليلا ، سوف تباعد بينى وبين بلد كثرت الأقاويل عن روحانياته وغيبياته وقدرة أهله على اتيان الخوارق والمعجزات .

ثم عدت أهون من شأن العقبات ، واطيل النظر خاصة فى أمر العقلانية ، فوجدتها نوعين : مغفلة ومفتوحة . ورجوت أن أكون من اصحاب الثانية ، وهى التى يستطيع أهلها التعاطف مع مخالفيهم ، لمرونة لديهم فى التفكير ، ورحابة فى النظر الى الانسانية فى رحلتها الشاقة الطويلة الى الحق والخير والجمال .

ثم لعل الهند الا تكون كما صورها هؤلاء الكاتبون ، ولعل المتحدثين عنها قد بالغوا وأسرفوا واستهواهم الغريب الشاذ فجعلوه القاعدة والاساس .

وهكذا اصبحت مشوقا للرحلة بعد ان كنت زاهدا فيها . صارت فى ضميرى رحلة استكشاف لمجهول ، وفتح لأبواب مغلقة ، انها لمغامرة فى سبيل المعرفة وتصحيح للفهم وسعى وراء الحقيقة ، وذلك جدير بأن تبذل فى سبيله المشقات . وبدأت فعلا الرحلة فى غرفتى ، فجمعت كتبا وصورا ومقالات ، واستجوبت المؤلفين وناقشت النصوص ، وامتد بصرى وخيالى الى عالم فسيح لا أول له ولا آخر . كيف غفلت من قبل عن هذا كله ؟! .

●

وصلنا فى فجر يوم جميل الى مطار نيودلهى . لقد كنت أوثر النظر الى الهند من السماء تحت ضوء الشمس الساطع ، لتنبسط أمام بصرى الخريطة الكبيرة التى تحدد مواقعى منها . ولكن الرحلة كانت اسراء ، وكان التحليق فى ظلمة الليل .



وفى الطريق من المطار الى المدينة رايت عن قرب ارض الهند ونبات الهند . وخيـل الى ان اسرارا تكتنف المناظر التى اراها ، وان غموضا لا استطيع تحديده يحف بها . ولكننى لم استسلم للاحلام والخيالات . وركزت بصرى وذهنى علـى كل شىء لكى لا يفوتنى شىء ، ولأستكمل الدقائق والتفاصيل . هل الارض كلها مزروعة خضراء ، أهى من صنـع الطبيعة أم من صنع يد الانسان ؟ وهـل تكثر فى الحقول الاشجار والشجيرات ، وهل تنتظمها شبكة من القنوات ؟ وما نوع النبات المغروس ، اهو ممـا ألفناه فى بلدنا ام نبات غريب ، وما أشكال الطيور التى تحلق فى الفضاء أو تحط على الاغصان ؟ ان النشأة الريفية تؤنس صاحبها وتمده بخبرة تبهج فؤاده حين يجد نفسه فى ريف غير الريف الذى عاش حياة الصبا والطفولة فيه .

ثم الطريق وما يستخدم فيه من وسائل النقل؟ ودلالة ذلك على درجات الحضـارة . ان أيامى فى الهند معدودة . وينبغى ان التقط كل شىء ، والا أضيع لحظة واحدة تفيد معرفة وعلما .

واسأل نفسى الآن بعد شهور قليـلة من تلك اللحظات ، ما الـذى بقى فى ذهنى من مشـاهد الطريق ما بين المطار والفندق ، بعد هـذا التحفز أو التوفز الذى قدمته ؟ لا ادرى ! ماذا بعد مفاجأة السير ناحية الشمال بدل اليمين وما كان يحدثه فى نفسى أحيانا من ذعر حين أتوهم خطأ السـائق ، واننا على وشك صدام مع السيارة القادمة ؟.

لعلنى قد شغلت بالنظـر الى أضـواء الفجـر تنعكس على سماء كستها سحب رقيقة أكثر مما شغلت بالنظر الى الارض ومن عليها . ان الفرص التى اتاحت لى رؤية الفجر ، أى فجر ، من الندرة بحيث يعتبر الفجر ظاهرة جديدة تستحق ان تجتذب اليها انتباهى . لمحت شيئا من التماثل بين الأرض المنبسطة الممتدة الداكنة الخضرة وبين السماء التى تكسوها سعة وامتـدادا . حسبى أننى عشت لحظات بين ألحان الفجر تستقبلنى به أرض الهند لأول مرة فى حياتى ، وربما لآخـر مرة . وما على بعـد ذلك أن أحصى ما بقى فى ذهنى من مشـاهد الطريق من المطار الى المدينة . وربما بقى الكـثير الذى لا أفطن اليه الآن .

وصلت الى الفنـدق ، ثم الى غرفتى منه ، وخرجت الى الشرفة القى نظرة قبل الدخول الى

الفراش . رأيت أشجارا عالية ضخمة عاتية ، مما ولدتها وغذتها الأمطار الموسمية الشهيرة . وكانت مفاجأة طريفة : تلك ببغاوات خضراء زاهية الالوان تتنقل من شجرة الى شجرة . الببغاوات التى لم أرها الا حبيسة الاقفاص ، أراها اليوم حرة طليقة فى سماء الهند وفوق أشجار الهند . واحسست بهواء الصباح البارد المنعش ، فذهبت الى الفراش بعد تعب طويل وسهر ، واغمضت عينى وانا احلم بالهند ، أرض المفاجآت ، وبلد العجائب والاسرار .

●

عقدت الندوة ــ الهدف الرسمى للرحلة ــ فى بناء جديد أنيق ، يحمل اسم رجل من عظماء الهنود المسلمين ، هو أبو الكلام أزاد . والتف المنتدون من علماء الهند وأساتذتها مع زملائهم ممثلى الاقطار العربية حول مائدة طويلة ، يناقشون القضايا الكبرى التى تواجه الهند والوطن العربى فى العصر الحاضر ، ويتحدثون عن الصلات الثقافية والعلمية بين البلدين قديما وحديثا ، ويضعون خططا لمستقبل من التعاون المثمر بين الوطنين . وكانت هنالك أجهزة مسلطة لتسجيل كل كلمة تقال . وهو أمر فيه شيء من حرج يدعو الى التحفظ ومحاسبة اللسان ، ولكن سرعان ما نسى هذا ، وتحولت الندوة الى حلقة من الأصدقاء يسودها حسن الظن والمحبة والشوق الى معرفة ما عند الآخرين دون تحفظ أو تزيد . ولم يبق من حاجز الا أن المتكلمين يتفاهمون بلغة أجنبية عن البلدين معا ، لغة أوربية حديثة هى الانجليزية . وبهذا تبرز القضية الكبرى التى يواجهها البلدان معا ، قضية موقفهما من الحضارة الاوربية الحديثة .

وبدا للمنتدين من استعراض التاريخ الثقافى أن العرب والهنود فى العصر العباسى ربما كانوا يعرفون عن بعضهم البعض أكثر مما يعرفه أبناؤهم فى العصر الحاضر . وتفسير المسألة واضح . ذلك أن عيون العرب والهنود اليوم ــ اذا استخدمنا أسلوب التشبيهات ــ تتجه ، وهم جلوس فى القاعة المظلمة ، الى الشاشة المضيئة ، فيرون ما يدور عليها من قصص تتحدث عن الغرب الاوربى والامريكى . والجالسون فى المقاعد لا يرى بعضهم بعضا . فاذا اضيئت القاعة خرج كل الى حال



سبيله ، وهو يفكر فيما رأى أمامه لا فيمن جلس بجانبه .

ويعود المنتدون الى هذا التراث الضخم الذى بناه فى عصور طويلة متعاقبة سكان الهند والوطن العربى ، ما أثره فى الحاضر وما قيمته بالنسبة للمستقبل ؟ ويقول قائل انه عبء ثقيل ، ويقول آخر نختار منه ما هو نافع ، ويقول ثالث بل الواقع العملى هو الذى يختار ، ويقول رابع ان وجوده يهب لورثته الثقة بأنفسهم فلا ينحرفون ويقول خامس اننا نعيش فى عالم سريع التطور يسير نحو حضارة انسانية موحدة .

ويدخل المنتدون الى قيم الحضارات والى فروق ما بين حضارات الماضى وحضارة المستقبل . ويدور الحديث حول الروحانية والعقلانية وحول المثالية والواقعية ، وحول الرقى بمعناه الصحيح واين يكون وما مقاييسه .

ويستعرض المنتدون التاريخ الثقافى فى بلديهما خلال القرنين الاخيرين ويرصدون اتجاهيه المحافظ والمجدد وانصار التوفيق بينهما ويعرضون لمشاكل النظم السياسية وعيوبها وحسناتها ، وكيف السبيل الى أن تؤدى دورها المنشود فى اقامة الوعى لدى الجماهير وحمايتها من انحراف المنحرفين . ونخرج من هذا كله الى حقيقة واضحة هى الشبه بين



المجتمع الهندى والمجتمع العربى فى مجال التفكير العقلى والمشاكل النفسية والوقائع العملية وفى المواقف المتقاربة بالنسبة للماضى ووجوب مراجعته ، والحاضر والحرص على العناية به ، والمستقبل وحسن الرجاء منه .

والحديث عن الندوة وما دار فيها طويل . لا يتسع له هذا المجال . وانما القضية التى كانت تشغلنى خلال هذه المناقشات الطويلة هى ما كنت احاوله من استكشاف نفسية أو عقلية هندية تختلف عن عقليتنا — نحن العرب — اختلافا جوهريا أصيلا . ان الامر يتصل بنظرية تجعل البشر من وجهة النظر الحضارية فصائل او انواعا واجناسا متميزة ، لكل خصائصه التى انفرد بها : فصيلة منجذبة بطبيعة خلقتها الى عالم علوى روحى غيبى، تعتبر الهند علما عليها ، وفصيلة منجذبة بطبيعتها الى الارض والمادة والعقل يعتبر الاوربيون ممثليها ، وفصيلة ثالثة بين الطرفين مست راسها السماء ورسخت قدمها على الارض ، وهذه تدعيها كثير من الشعوب . والعرب بوضعهم الجغرافى المتوسط بين الشرق البعيد والغرب البعيد اولى الشعوب بادعائها ، ان صحت النظرية .

وقد تصورت ان القضية خطيرة ، وان لها آثارها البعيدة بالنسبة للانسانية كلها ولمستقبلها الحضارى . ولست انكر اننى دخلت الهند وانا رافض لهذه النظرية ، مؤمن بأن الاختلاف النفسى والعقلى بين الشعوب انما يرتد الى المراحل الحضارية التى تجتازها تلك الشعوب ، لا الى تكوين أصيل أو خلقة أزلية تفرض وجودها فرضا ، مهما تعاقبت الاجيال والعصور ، ومهما اختلفت مراحل الحياة بين رعى وزراعة وصناعة . ولكننى مع هذا الراى المسبق ، الذى من شانه ان يلون المشاهد ويحدث انكسارا فى المرئيات ، حاولت الا أتحيز والا اتبع هواى ، وان اصطنع حياد العلماء ونزاهة القضاة ، وأبحث عن نواة صلبة لا تنكسر وراء العقلية الهندية ، وعن جوهر فرد ثابت يفترض انه صحب النفسية الهندية منذ خلقت ، وانه سيبقى معها ما بقيت .

وساءلت نفسى بعد الجلسات العديدة هل استطيع حقا ان اقسم المنتدين — كما اقتضى ترتيب الندوة — الى هنود وعرب ، وأن اقيم أساسا مشتركا لتفكير كل فريق بحيث يمثل احدهما اتجاها فى الحياة وموقفا منها يختلف عن اتجاه زميله وموقفه .

فى الحق ، أن الشواهد كلها كانت تنقض هذا التقسيم . فلم يكن الاعضاء الهنود اقل من زملائهم العرب تقديرا للمنهج العلمى ووجوب اصطناعه فى الحياة العامة والخاصة على اختلاف الميادين ، ولم يكونوا أقل اعترافا بفضل الحضارة الحديثة وقيمة ما أحرزته من تقدم فى المجالات المادية والعقلية وفى الفنون والآداب ووجوب الاخذ بها والانتفاع بثمارها . بل لعل الاعضاء الهنود الذين استمعنا اليهم وحاورناهم كانوا أقرب من زملائهم العرب الى فكرة الدولة العلمانية بكل ما تحمل من معان. ولعلهم كانوا أحرص على فكرةالاستنارة والعقلانية. ولم اجد ما كنت اتخيل من انجذاب وذهول ، وكان ذلك اقرب الى المفاجأة التى لا تنتظر .

وصرت حريصا على أن استكمل الصورة ، وان اغشى مجتمعات أخرى غير مجتمع العلماء واساتذة الجامعات لأرى الى اى حد تطرد القاعدة وتضح النظرية او تبطل . وكانت مفاجأة ثانية .

●

جلست فى قاعة المسرح ، والستارة مسدلة ، ونحن فى انتظار ارتفاعها . وبجانبى صديق هندى



كريم فى يده برنامج الحفلة ، يمدنى بما يعوزنى من شروح.انها فرقة طارئة جاءت من مدينة مدراس. ومدراس شهيرة بمعابدها الدينيــة . وتوقعت أن تكون الفرقة ممثلة لفنى الرقص والفناء الدينيين ، وانتظرت ان يستغلق على فهم ما أرى وما أسمع . واخــذت ادير البصر حــولى لأرى الداخلين والجالسين . ان عليهم سيماء الجد والوقار دون مبالغة . وهم مختلفون فى أزيائهم ووجوههم حسب مواقعهم شمالا وجنوبا من مقاطعات الهند الواسعة . وبين الجمهور نساء مختلفات الاعمار يرتدين الزى الهندى ويتلفعن بالسارى ذى الالوان والنقــوش الدقيقة . وهن حين يتحركن أو يلتفتن يتعــرى جزء مستطيل من بطونهن او ظهورهن . وتستلفت النظر تلك الشامة الحمــراء بين الحاجبين . وفى وجوه الهنديات سمرة حارة تجعل لهــذه الشامة دلالة اخرى زيادة على الدلالة الأصيلة .

والهنديات واسعات العيون كتلك التى توجد فى الرسوم البيزنطية . وهن فى سيرهن طبيعيات لا يبدو عليهن تكلف ، وفيهن رشــاقة ــ وخاصــة الطويلات ــ يزيد منها الرداء الطويل الملتف الذى يذكر بالتماثيل الرومانية واليونانية .

واطفئت الانوار . وسلط الضوء على الستارة ، وانكشفت منصــة المسرح عن عازفين جالســين قعودا على الارض فى الجــانب الايسر من المسرح فى صفين ، عددهم نحو عشرة ، يحملون آلات وترية بعضها غريب الهيئة ، فضــلا عن آلات القرع . ويتوسط الجمع شيخ العازفين ، وهو رجل ممتلىء قصير عارى الراس مستوى الخلقــة يشبه بعض تماثيل بوذا . وبــين الجالســين امرأتان ليس فى أيديهما آلات ، وانما هما مغنيتان . فالمفترض فى الرقص الذى تعرضه هذه الفرقة أن تغنى الراقصة خلال اداء الحركات ، وانها لتفتــح فمها وتحــرك شفتيها بما يوهم انكلام . ولكن الصوت يصدر من الجالستين ، هذه مرة وتلك اخرى .

واعجبنى ما وفق اليه المخرج بقليل من الوسائل. فالقاعة ليســت فى الاصــل مسرحا ، بل قاعــة

محاضرات لاحدى الجمعيـــات الثقافية . ولكن المخرج معتمداً على الاضــــواء استطاع أن يقيم مشاهد رائعة للطبيعة بجبالها وأمواج بحارهـــا وحركات الافلاك فوقها .

وخرجت الراقصات فى أدوار قصيرة يستغرق الدور نحو عشر دقائق ، وربما قامت بالدور واحدة فقط ، وربما اشتركت اثنتان فيه ، وقد يكتمل ثلاثتهن ــ وهى الفرقة كلها ، واسمها « الاخوات الثلاث من مدراس » ــ وينزل الستار بعد كل دور ويغير المنظر . والفتيات الثلاث متساويات من حيث القامة ، لا يشتكى قصر منها ولا طول ، كما يقول شاعرنا القديم . وقوامهن ملتف يميل قليلا الى الامتلاء بالقياس الى نساء الهند . متســاويات من حيث لون البشرة . انه اقرب الى البياض منه الى السمرة .

وكان عهدى بالرقص الهندى ، كما شهدته فى بعض الاحتفالات الرسمية ، انه اقرب الى الرموز تستخدم فيه الاذرع والاصابع فتختلج فى تقلصات أو ما يشبه التشنجات ، وتستخدم فيه الاعنـاق فى اهتزازات يضطرب معها الــراس يمينا وشمالا فينخلع عن العنق الذى كأنما يعتمد منه على لولب آلى الحركات . وكان عهدى بالارجل القصيــرة تحمل الاجساد النحيفة تضرب الارض ضربات كأنها نقرات التلغراف . وكأنها مثله تنقـل اشارات كلامية الى من ينصتون . كان الرقص الهندى ــ كما تمثلته فى ذهنى ــ رقصا لايراد به الجمال ولا يمت الى الجسد بوشيجة قوية ، فضلا عن أن يعتمد على دلال أنثوى أو استثارة جنسية . انه كما قلت رموز تحتاج الى مفاتيح ، انه طقوس دينيـــة أو صلوات .

وكدت الا أصدق نفسى وانا انظر الى اخـوات مدراس الثلاث وهن يرقصن . انه فن آخر تماما . ولولا أن صديقى الهندى اكد لى ان ما اراه رقص هندى صميم ، وأن الادوار التى أشهدها الواحـد بعد الواحد تمثل رقصات أصيلة مشهورة فى ولايات الهند بين الشرق والغرب والجنوب والشمال ، بل وان من هذه الرقصات ما يرمز الى آلهة هنـدية لها قصص دينى مكتوب .

لولا هذا لشككت ولاعتقدت ان الفرقة الصغيرة جاءت من خارج الهند . ان معظم الادوار تمثيل لقصص قصير يدور حول العشق والعشاق . ولا يقف العشق فى تلك الادوار عنـد حدود البشر بل يتخطاهم الى الآلهة . ان احد الادوار يحكى قصة الاله الهندى « سيفا » وقد مثلته احدى الفتيات ، فارتدت ثوبا يناسب الآلهة ، ووضعت على رأسها تاجا يرمز الى الوهيته . لقد نزل سيفا من مجمع الآلهة وابتعد عنهم وحيدا على قمة احد الجبـال لانه يريد أن يستغرق فى حالة من التأمل تصل به الى درجة تناسب الآلهة . وقف منتصبا على قدميه معتمدا على صولجان طويل فى يده يتكىء بجسمه عليه . وراح فى غيبوبة طويلة من التأمل العميق. ولكن لا يلبث أن تنحدر اليه من احد الجـوانب فتاة جميلة تفيض شبابا وأنوثة ، فتدور حوله من بعيد متثنية متمايلة ، وهى تقـوم برقصـات تتسم بالنشاط والحيوية . ثم تدنو منه شيـئا فشيـئا وتضيق دائرة الحصار دورة بعد دورة ، وتبدى من مفاتن التعبير المنغم وضروب الاغـراء الانثوى ما ينفض عن الاله تأملاته ويطير غيبوبته ، فيهتز جســده اهتزازا يزداد شيئا فشيئا ، ثم يتطور الى رقص يشترك فيه العاشقان . ولا بأس على الاله ، فان الفتاة التى تغريه الهـــة هى ايضا . وكأننا بذلك قد انتقلنا من جبال هملايا الى جبل الاولمب.

وهكذا تتعاقب الادوار ، وتتوالى القصص حول عشق البشر ، وتخرج الراقصة وتنضم اليهـــا الثانية ثم الثالثة . وهن جميعا يعبرن تعبيرا قويا عن نداء الحياة وخصب الارض وجمـال الربيع وتوثب الفرحة وخفقة الحب . والجمهور الهندى يستقبل هذا الفن بالتصفيق والاعجاب ، ويحيى الحياة النابضة المنغمة فى أشخاص ممثلاتها المعبرات عنهـا .

●

وينتقل ذهنى بين المائدة الطويلة وقد التف حولها علماء الهند يتحدثون عن علمانية الدولة وعالميـــة الحضارة ومناهج العلم وبين خشبة هـذا المسرح تملؤه أخوات مدراس بالبهجة والتفتح والاقبـال على الدنيا ، والجمهور الهنـدى بين رجـال ونساء وشبان وشابات يشخصون بأبصارهم الى حركات الرقص ويصيخون الى الموسيقى ذات التوقيـــع الواضح البسيط وأكفهم تصـــفق لما يرون وما يسمعون . فأقـول لنفسى ما بال الصـــورة التى

رسمت عن الهند كانت داكنة الظلال غامضة الخطوط مشحونة بالاسرار والالغاز ولم يكن فيها محل لمثل هذه الحزمة من الاشعة التى تهبها وضوحا واشراقا !

●

وبعد — فلست استبعد ان أجد فى أيامى القليلة القادمة فى الهند ما يناقض هذا الذى اراه اليوم ، وان القى أفرادا كثيرين وجماعات ضخمة من البشر لها مذهب آخر فى الحياة ، ولها موقف آخر من الوجود يقترب او يتفق وما استفاض من احاديث عن غيبيات الهند وعن طابعها الذى لزمها منذ اجيال عديدة . لا استبعد ذلك ، بل اتوقعه كل حين ، لان مجتمعا كالمجتمع الهندى او المجتمع العربى فى وطنه الكبير ذى الحضارة القديمة ، يتمثل أمامى دائما من وجهة النظر الحضارية كالقافلة الطويلة الممتدة التى ان أبصر الناظر اولها فليس يبصر آخرها ، وانه بينما مقدمة القافلة تمر داخلة فى أبواب المصانع والمعامل والجامعات الحديثة فى المدن ، اذا بمؤخرتها تتعثر بين احجار الكهوف والمغارات تحاول الخروج منها . والعبرة ، والحكم على المستقبل انما يكون بمعرفة اتجاه السير وسرعته ، ولست اشك فى ان القافلة تسير مسرعة وان اتجاه سيرها صوب المعمل لا الكهف .

المدينة العتيقة

نظم لنا مضيفونا من الهنود زيارة للمدينة القديمة اقتصرت — فيما علمت — على مشاهدة الجامع الكبير وبعض الابنية الاثرية . ولكن ظروفا حالت بينى وبين المشاركة فى هذه الزيارة الجماعية . فاستدركت ما فاتنى من الامر مع زميل عربى . وفى الحق اننى أفضل الزيارات المنفردة لمعالم المدن القديمة خاصة . لانها تتيح للحواس من التنبه واليقظة وللنفس من التامل والتفكير ما لا تتيحه الزيارات المشتركة ذات الخطة المرسومة . وليست قيمة هذه الزيارات السياحية القصيرة فى كمية التحصيل وعدد المشاهد ، وانما هى فى الوقفة الموحية واللمحة الدالة والمفاجأة الصغيرة تثير العجب أو الفرحة او الاسى .

جلست وزميلى جنبا الى جنب فوق مقعد لعربة صغيرة يجرها — بدل الحصان — دراجة آلية يجلس عليها سائقها امامنا ويدير قرنيها حيثما شاء . فكرة بسيطة نافعة قليلة النفقات تسهم فى حل المواصلات داخل المدن . لعل هذه العربة ذات العجلتين كان يجرها فيما مضى رجل ، ثم حل محله الحصان ، ثم ترك الحيوان مكانه للآلة . ولعلها بهذا تكون رمزا لتاريخ ناحية من الحضارة الانسانية فى أطوار ثلاثة كبرى . وابتهجت نفسى ونفس صاحبى بما وفقنا اليه من اختيار هذا المركوب البسيط السريع المأمون .

وبعد دقائق كنا على الحافة بين المدينتين الجديدة والقديمة فنزلنا . وبعد خطوات يسيرة وجدنا انفسنا امام الجامع الكبير . انه يرتفع فوق مستوى الشارع . وتفضى الى بوابة المدخل درجات

عديدة تمتد مستعرضة الى اليمين والشـمال . وكان الوقت بعيد الظهر . انه وقت القيلولة . ومع ان الزمن كان شتاء . الا أن اليوم كان دافئا والشمس سافرة ترسل لفحات ساخنة لذيذة . وتثاءب صاحبي فتثاءبت . ولعلها عدوى جاءت من آخرين . انهم أولئك الرجال النحاف الاجساد ذوو الجلود النحاسية اللون شبه العارية ، الذين توسدوا الدرجات الحجرية او جلسوا متكئين عليها ذات اليمين وذات الشمال . ماذا يفعـل هؤلاء الرجال ؟ وشغلت عن النظر الى بوابة الجامع وعن صـعود الدرجات باختـلاس النظـر الى هـؤلاء الذين التصقوا بالحجر تحت أشـعة الشمس المرسلة ، لكأن الحجر انبتهم نباتا ثم يبسوا فصاروا كالحجارة الاسـفنجية ذات الثقوب والفجـوات والهيئات الغريبة التى نجدها فى المتاحف البحرية . انهم منكسو الرءوس . قـد تدلت شـعورهم السوداء اللامعة فوق اكتافهم أو دارت حـول أعناقهم أو تبعـثرت على وجوههم . لعلهـم يتشمسـون . وتذكرت احد المتصوفة وقد جاءمن المغرب الى المشرق واتخذ مقره فى القدس ، وتذكرت قوله « لم يبق من لذات الدنيا الا الاضطجاع تحت الشمس فى صحن المسجد الاقصى » .

وما كان لى أن أطيل الوقوف على الدرج ، وما كنت لاجسر على الدنو من هؤلاء الجالسين لانغص عليهم لذة الدنيـا التى بقيت لهم . ودخلت الى الصحن الواسع المكشوف تحيـط به الاروقة الطويلة الممتدة ذات الأعمـدة من جهاته الاربـع ويقوم فى الجهة الغربية منه رواق القبلة والمنبر . ولم اجد فى صحن المسجد احدا الا رجلا ممسنا فى يده مكنسة طويلة يزيح بهـا ما سقط على بلاط الصحن من تراب وهو يؤدى ذلك فى حـركات رتيبة بطيئة ولكنها هندسية منتظمة ، وهو لا يرفع بصره عن النظر الى التراب . وتجرأت فدنوت منه، وحذائى فى يدى ، والقيت عليه السـلام وفى نيتى أن اتحادث معه ، فرد على السلام بصوت خافت دون ان ينظر الى ، فانصرفت عنه كاسف البال .

وطوفت وصاحبي بالمسجد ما شاء لى التطواف ، وصعدت بصرى وصوبت ، ودنوت لارى تفاصيل ما فيه من نقوش ، وابتعدت لاتمثل الصورة الكاملة لهذا الفن من المعمار الهندى . ان فيـه ضخامة ترمز الى حضارة راسخة . وفيه مع ذلك لفحة صحراوية لا ادرى من اين جاءته ، اهو اللون الاحمر الحائل الذى يشبه حمرة الفخار أم هو الاتساع والامتداد والنور الغامر ؟!

وتعبت من التطـواف ودار برأسى ممـا ازدحم فيه من صور متخيلة لماض طويل شهده مثل هذا الجامع الكبير ، وتعاقبت فى خيالى مواكب تتلوها مواكب تحركت فوق هذه الارض ، وشارك فيهـا ملايين البشر يلتفون حول ملوك وزعماء وائمـة وفقهاء ، ارتفعت فيها آلاف النـداءات وسمعت مئات الخطب وركزت مختلف الاعلام والرايات . ثم مضى هذا كله وبقى المسجد الواسع الفسيح ساكنا صامتا ينتظر . وانتحيت جانبـا وجلست على الارضتحت الشمس وأطرقت، وتذكرت الجالسين هناك على درج المدخل ، واحسست بدفء الشمس يسرى فى جسدى ، وتمشى فى اعضائى خدر لذيذ ، وهبطت سكينة بطيئة ترسب مع تساقطها الرقيق ما فى القلبمن عواطف وانفعالات ، وانزوت شواغل اليوم والغد فى ركن صـغير . واصبحت وكأننى لا ابالى بشيء ولا اكترث لشيء . وتمنيت لو دام هذا الشعور . ولكنـه لم يدم . ونهضت مرة ثانية شواغل اليوم والغد من ركنها الخفى الصغير فانتشرت بعد كمون . والتفت أبحث عن صاحبي . وكم كنت أشتهى ان يكـون هو مخرجى من تلك السكينة لالقى عليه مسئولية جذبىالى الدنياويات، واحتفظ لنفسى بكرامة التعلق بالروحانيات ولكن هذا لم يحدث . ولو طالت السكينة لقام بغير شك بالدور المطلوب ، فنحن على سفر ، والوقت أمامنا محدود .

كان صـاحبى قد وقف بعيـدا يحـادث رجـلا هنديا ، فاقبل حين ناديته وهو يضحك، ولم ينتظر سؤالى ، بل بادرنى قائلا : الم تر الى العلم المرفوع هنالك ، على المنزل الذى أمام المسجد ، انه العلم السوفيتى . ولقد كنت أسأل الهندى عمـا تحت العلم ، اذ يخيل الى أن كل هندى له الحق فى أن يرفع من الاعلام فوق منزله ما يشـاء . ولكن الرجل اخبرنى انه فوق أحـد مكاتب الحـزب الشيوعى الهندى . وهذه عند صاحبي مفارقة تدعوه الى ان يغرق فى الضحك ، الحزب الشيوعى الهندى يتخذ له مقرا أمام الجامع الكبير .



والقيت نظرة اخيرة على اربعة أروقة المسجد التى تقيم حول الصحن الفسيح اطارا مزركشاانيقا، واتجهت وصاحبى الى الباب نهبــط الدرج الى الشارع . والتفت من الشارع فالقيت نظرة أخيرة على الجالســين فوق الدرج تحت الشمس وهم لا يرفعون البصر نحـو البوابة الكبيرة خلفهم ولا نحو العلم يخفق أمامهم ، ولا يبالون بالصاعدين والهابطين مهما اختلفت اجناسهم أو اديانهم .

●

لم اكن أتوقع ان أجد دلهى القديمة على غير ما وجدتها عليه . فالصورة الخارجية لهذه المدن فى البلاد الفقيرة المزدحمة بالسكان القديمة العمران كالهنـد ومصر لا تكـاد تختلف فى شىء : الشـوارع التجارية الضيقة ، تقوم على جوانبهـا الحوانيت الصغيرة ، وتتكدس فيها السلع بغير نظام . وقدور الطعام واوعيته المكشوفة لعبث الذباب والتراب ، يلتف حولها الصغـــار مبتهجين متشيطنين ، أو ينظرون فى حسرة الى ما يشتهونه ولا يستطيعونه . والسابلة المتعارفون يحيى بعضهم بعضا ، ويجدون من الفراغ ما يجعلهم يقفون الساعات الطـوال يثرثرون ، أو يساومون الجالســـين من الباعة والتجار ، ويستطردون الى ما يريدون من الحديث والاخبار والى ما لا يريدون . ورائحـــة التوابل والعطور والاعشاب المجففة تنفذ الى الانوف نفاذا يصل الى اللسان والحلقوم حتى لتكـاد الروائح تذاق كما تشم . وعيون الجالسين ترمق الغريب بنظرة خفية ، ولكنها فاحصة ، تقدر ما فى جيبه من نقد ، وتعرف ما فى قلبه من نيـة ، فيستعدون لاستقباله بما يليق . وللتاجر نظـرة لا تخطىء ، وحكم على الغرباء يقـرؤه فى وجوههم وهيئاتهـم وحركاتهم ، وهو حكم مصيب دائما .

واخذت وصاحبى نتسكع امام المتاجر ، وننظر الى السلع لنستكشف ما نعرف منها فى بلدنا وما نجهل ، وتكررت المنـــاظر والاسئلة والاشارات والاجابات . ولم يكن ما نرى مما يبهج النفس كثيرا او يثير الدهشة . فهذه الواردات الاوربية الحديثة التى نعرفها ــ النيــلون والبلاستيك والكوكـولا والمعلبات ــ تغمر هذه الاسواق العتيقة فتحـــدث اضطرابا وفوضى ونشوزا . لا شك ان ابن بطوطة حين كان هنا منذ قرون خلت ، كان أسعد بما يراه، وكانت عينه لا تقع الا على كل طريف بالقياس الى ما عرفه فى وطنه العربى . بل ان وجود شخصـه فى الهند فى ذلك العصر كان طرفة ، لانه كان مغامرة كبرى . وقد فقدنا نحن هذا كله فلم نعد فى أنفسنا طرفة ، ولم نعد نجد فى الســوق طرائف . واين السائح الحديث الذى يعـــد وقتـــه بالساعات والدقائق من السائح القديم الذى كان وقته سنين وسنين ، واين نزلاء الفنادق ليـوم أو بعض يوم من نزلاء الخانات وبيوت الضيافة لشهور وشهور . واين التعارف العابر من الصداقة المتينة بين الغريب واهل البلد .

ونزع بى حنين جارف الى الماضى واهل الماضى ، ووجدتنى أترك السوق خلفى لامضى فى أعمـــاق المدينة العتيقة ، واوغل فى شوارعهـــا الصامتة المتعرجة الملتوية . واضطربت امام بصرى صـور الحاضر بصور الماضى البعيد . فرايت يد الانسان عارية أو ممسكة بآلة بسيطة قد مست كل حجـر

فى جدار ، وكل خشبة فى باب ، وكل عود فى نافذة . ورايت اسرا جمعت بين الجدود والاحفاد تجمعت وتلاحمت واستكنت فى مأواها الضيق او الواسع خلف الابواب والجدران . ورأيت الجيران ليس لديهم سر يخفونه عن جيرانهم ، ولا شىء يضن به بعضهم على بعض ، ورأيت المعبد عامرا بالمؤمنين والكتاب المنزل مقروءا والعيون شاخصة الى السماء والطمأنينة تملأ الصدور . ورأيت المعلمين تقبل أيديهم وتستنزل بدعواتهم البركات . ووجدت للفن سلطانا على الاسماع والابصار والقلوب ، تتجلى صوره الجميلة فى الآنية من فخار ونحاس وفى الحصير وفى النسيج وفى كل زهيد وغال .

ويقبل المساء فيلقى الشفق ظلاله على البيوت والمآذن والابراج وعلى وجوه العائدين مع الغروب الى المساكن الهادئة . وتشعل مصابيح الزيت فتكتب على الجدران سطورا تتحرك فترسم على الحيطان صور الغائبين من الاحباب وتسمر بذكريات الاسلاف . وشعرت كأننى أجد نفسى فى المدينة العتيقة بعد غياب عنها طويل . وتتابعت امام خيالى صور طفولتى وصباى ، واسترجعت حياتى الاولى ورفاقى الذين فارقونى . وسرت صامتا لا ادرى الى اين ينتهى بى السير او تقودنى هذه الشوارع المتداخلة الملتوية المتشابهة المسالك . ثم دار بى الطريق فاذا بى مرة ثانية أواجه المدينة الجديدة وأعود الى الشارع الرئيسى بضوضائه وهو الذى يفصل بين المدينتين . ولكننى لم أعبأ بالضوضاء وكأننى كنت ذاهلا ، فلا يزال القلب ملتفتا الى المدينة القديمة ولا زال الخيال يدور فى شوارعها الضيقة ويطوف بأسواقها ومعابدها وبيوتها .

●

يستخدم الهنود فى حكمتهم وفى اداء معانيهم لغة الامثال والتشبيهات ، ويرونه اسلوبا بليغا معبرا وافيا بالحاجة . وعنهم انتشر هذا الاسلوب لدى الحكماء واهل التصوف ورجال الدين فى العالم القديم . ومع اننى أرى أن اسلوب الامثال ومنطق التشبيهات والرموز كثير المزالق ، وانه ادعى الى اثارة الخيال والاوهام منه الى مخاطبة العقل واقرار الحقائق فى مواضعها ، الا اننى لم افلت من سطوة الثقافة الهندية حين اخذت ادير فى راسى مشاعرى نحو المدينة العتيقة والمدينة الجديدة .

وبدا لى كأن الاولى ــ أى القديمة ــ تقوم من الثانية مقام العقل الباطن من العقل الظاهر ، أو مقام اللاوعى من الوعى فى التفكير الانسانى . وظهر لى هذا التشبيه طريفا جديرا بأن يستوقفنى . فهذا العقل الباطن أو اللاوعى فى رأى علماء النفس مخزن ترسبت فيه انفعالات ومشاهدات وتجارب مكبوتة وشهوات وغرائز استحيت من أن تظهر ، أو عجزت عن أن تجد لها منطلقا خارجيا لضغوط يمارسها المجتمع على الفرد ولتقاليد تفرضها حياة الجماعة على كل منتسب اليها . ولست املك وانا انظر الى المدينة العتيقة وما فيها من مخلفات الماضى ، وما عليه شوارعها وبيوتها من ضيق وتكدس والتواء ، وما يسودها أحيانا من صمت رهيب وما يكتنفها من ظلمة ورطوبة وغموض ، واقارن بينها وبين المدينة الجديدة بشوارعها الفسيحة المستقيمة وبيوتها المفتحة النوافذ وحسن تنظيمها وتنسيقها ووضوح الرؤية فيها وسهولة الحركة وسرعة الاهتداء الى مرافقها ــ اقول لست أملك عند الموازنة الا أن المح صلة بين صورتين ، احداهما للعقل بجانبيه الباطن والظاهر والاخرى للعمران البشرى بجانبيه القديم والحديث .

وربما مضيت خطوة أخرى ، فذكرت ما تحدث به علماء النفس من خطورة العقل الباطن وأهميته فى سلوك الفرد ، وانه ذو أثر حاسم فى صحته وانطلاق قدراته وتحقيق ذاته اذا استقام التوازن بينه وبين العقل الظاهر ، أو فى مرضه وعقده وعجزه وتمزقه اذا لم يقم هذا التوازن . فأسائل نفسى عن مدى التوازن بين مدينتنا العتيقة ومدينتنا الحديثة ، وهل مجتمعنا الحضارى فى حال السلامة والصحة أو الفصام والمرض . أيمكن اقامة التوازن ؟ وكيف السبيل اليه ؟ أهو التحليل النفسى واستجواب المريض ؟

●

وتخيلت اننى جلست من المدينة العتيقة مجلس عالم النفس ــ جلسة عجيبة ! ــ وطلبت منها أن تتحدث عن ماضيها وتذكر أحلامها ، فقالت : بل اجلس انت مكانى وتحدث عن ماضيك واحلامك واترك التعالم والغرور . قلت هى اذن اسئلة اطلب الجواب عنها :

ويتمت اطفال . ثم استدركت : ولكنهـا حروب دينية فى سبيل مبادىء عليا . قلت : فاين هـذا الحب الذى كنت أشعر انه يرفرف على كل مكان فيك حين كنت أقرا البراءة والسكينة على وجوه سكانك من شيوخ وشباب . وكيف جاز لابنـاء السماء أن يقتل بعضهم بعضا وهم جميعا ينظرون الى الهم الذى فى السماء .

وامتدت الجلسـة وتوالت الاسـئلة فحدثتنى المدينة القديمة فيما تحدثت به عن أوبئة كانت تدفع بالرقى والتعاويذ، وعن مجاعات تستقبل باستسلام لارادة عليا ذات حكمة مجهولة ، كما حدثتنى عن أدوار قامت بها الشياطين والجن والعفاريت وعن معجزات وخوارق اذهلت العقـول فطوى العلماء كتبهم واخذوا ينظرون الى النجوم ويرصـدون حركاتها ويستنبطون جداول طويلة معقدة لساعات النحس والسعد ويزجرون الطير ويرسمون الاشباح على الحيطان ويكتبـون التعاويذ ويستحضرون أرواح الموتى ويخطون فى الرمل ويقرءون فى العظام. كما حدثتنى عن ثروات تكدست وعن بطون شدت عليها الاحزمة ، وعن قدور تغلى بالمـاء والحصى لينام عليها الاطفال الجياع ، وحدثتنى عن جبابرة وطغاة وفتاك ، وحدثتنى عن منبوذين ومشئومين وعن أرقاء ومسخرين وسجناء ، حتى قلت حسبك ، لقد ملأنى حديثك رعبا .. وقدرت ان هذه المسكنة الظاهرة على ملامح المدينة القـديمـة ، وهى التى تستدر العطف ، تخفى وراءها هولا وجبروتا .وقلت لو عرف الناس حقيقة الامر لكان لهم فى المدينـة القديمة راى آخر ، ولعرفوا من اين جـاء الخلل فى الحاضر ، وكيف أن الاتزان بين العقـل الباطن والظاهر غير قائم وانه لن يقوم حتى تبدد الاوهام وتعرف الحقائق وتكشف الخفايا .

وجاء دورى فى الحديث عن نفسى فقلت : لقد ولدت فى دار من دورك وذقت منذ الطفولة طعامك وشرابك ، وركضت فى حـاراتك ، ولعبت بالدمى التى وضعتها بين يدى وترددت الى كتابك وغشيت معبدك ، ثم شببت وغادرتك الى الدنيا الجديدة ، ولكننى تركت ذكرياتى عندك . وكلما تقدمت بى السن واقتربت منى النهاية وخشـيت المصير ، فزعت الى ذكرياتى فى الطفولة وغضاضة الصـبا



سـألتها : لماذا أقمت حول نفسك أسوارا ذات بوابات ضخمة ، وجعلت على فوهة كل حارة وحى بابا ذا قفـل يغلق ويبيت خلفه حارس يحمـل السلاح ؟ فقالت خوف عدو مغيـر من الخـارج وخوف لص فاتك من الداخـــل . قلت : واذن فالسلام لم يتحقق بين ربوعك والخوف كان يسيطر على سكانك ، فما كانت هذه السكينة والسـلام اللذان شعرت بهما وانا أجول بين حيطانك ! ثـم سألتها عن خرائب فى جانب منها كادت تندثـر ، فصدقتنى الحديث وقالت انها أثر مذابح حدثت بين طوائف دينيـة هنـدوس وبوذيين ومسـلمين ومسيحيين ويهود سفكت فيها دماء وزهقت ارواح

واخيه سرعان ما تتبدد فأعود الى دنياى الجديدة أنعم بخيراتها واشارك اهلها طموحهم وآمالهم فى مستقبل افضل وانسانية اشمل وخير اعم . ومع ذلك فانا استجيب بين حين وحين لنداء خفى يصدر عن طلل كنت أعيش فيه من قبل . نداء يسمعه المخضرمون وحدهم ، فتختلط فى آذانهم الانغام وتضطرب الالحان . اما المحدثون من ابناء المدينة الجديدة فيسمعون لحنا غير مختلط النغمات ، يجىء من المستقبل لا من الماضى .

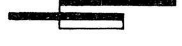
●

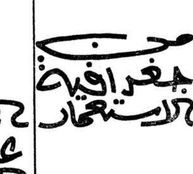
ثم نظرت من أحد الابراج المرتفعة فى القلعة الحمراء بين دلهى القديمة والجديدة فرايت المدينتين كأنما رسمتا على خريطة ، واطلت النظر فرايت المدينة الجديدة تمتد حدودها وتتسع اطرافها وتزداد احياؤها وتنبسط على ما حولها . رايت المدينة القديمة تنكمش وتصغر وتضمر ويهجرها ساكنوها فوجا بعد فوج . فقلت : حتى الطلل يبدو انه سيندثر وينسى وتقام فوقه مدينة جديدة لا تعرف من أمرها شيئا .

ونزلت من البرج تتنازعنى عوامل الفرح والاسى . ويلتقى فى مخيلتى المستقبل والماضى .



أعيش معها لحظات فاطوف بالاطلال التى طاف بها الشعراء العرب لانسى ما أحرص على ان انساه ، ولافر مما أكره وان كان لا يجدى الفرار منه ، فأوهم نفسى بأشياء ليس لها وجود، واعللها بآمال





بحث في عدم الانحياز

دراسة في استراتيجية السياسة العالمية

بقلم الدكتور جمال حمدان

٢

العصور الحديثة



أن نقسم تاريخ الاستعمار في العصور الحديثة الى موجتين أساسيتين ، أولاهما تغطي القرنين السادس عشر والسابع عشر ، واتجهت أساسا وان لم يكن كلية الى العروض المعتدلة والبلاد الجديدة ، ولهذا اتسمت بالاستعمار السكني الى حد بعيد، أما الثانية فتحتل القرن التاسع عشر وتنصرف في جوهرها الى العروض المدارية والبلاد القديمة ، ومن ثم سادها طابع الاستعمار الاستغلالي(١)٠ والمرحلة كلها ترتبط بعدة تطورات طفرية في الفنون والحضارة البشرية كانت شرطا لازبا لتحقيقها ٠ تلك هي الثورات الكبرى الثلاث : الانقلاب التجاري والانقلاب الميكانيكي والانقلاب الصناعي ٠ وكل منها يرتبط وثيقا بالآخر ارتباط السبب بالنتيجة ، ولهذا تتداعى منطقيا وتاريخيا ٠

فالانقلاب الأول ـ التجاري ـ لا انفصال له عن الكشوف الجغرافية كسبب ولا عن الموجة الأولى للاستعمار في القرنين السادس عشر والسابع عشر كنتيجة ٠ هذا بينما يرتبط الانقلاب الأخير ـ الصناعي ـ مباشرة وحميما ، بل درأميا ، بالموجة الثانية للاستعمار في القرن التاسع عشر ٠ أما الانقلاب الميكانيكي فانتقالي تمخض عن الانقلاب الأول ومهد للاخير ٠ وسنبدأ هنا بالمرحلة الأولى مرحلة الكشوف الجغرافية واستعمار المعتدلات الجديدة ٠

الكشوف الجغرافية والاستعمار

مع الكشوف الجغرافية نتعامل مع جذور ، أو على الأقل بذور ، الاستعمار المعاصر مباشرة ٠ فقد ولد الاستعمار الحديث في حجر الكشوف الجغرافية ولا نقول في رحمها ٠ ففي تلك الفترة خرجت أوربا تضرب في المجهول ، فعادت تحمل الى العالم عالما جديدا بل عوالم جديدة ٠ ومن الصعب علينا في القرن العشرين أن نقدر حقا مدى ضخامة ووقع الهزة التي أحدثها هذا الكشف في وقت كانت رقعة

(١) R.J. Harrison Church, Modern Colonisation, Lond., 1951, pp. 18-22, 106.

المعمور المعروف محدودة ثابتة لا تكاد تتغير ، ثم فجأة وفي عالم متمدد بأقصى سرعة تضاعف العالم عدة مرات • وربما لا يعدل تلك الطفرة في عالم الانسان شيء من قبل الا كشف الزراعة ، ولا من بعد الا غزو الفضاء •

بل وكما نشهد اليوم انقلابا في الاستراتيجية العالمية مع عصر الفضاء ، قلبت الكشوف الجغرافية استراتيجية العالم القديم من صميمها • فأولا ، مع اتساع أبعاد العالم اتسعت أبعاد الصراع بين القوى وخرج الاستعمار لأول مرة عن دائرته التقليدية المغلقة حول حوض البحر المتوسط وتخومه وانتقل من عروضه المألوفة الى عروض مختلفة كل الاختلاف تحمل معها بيئات مغايرة جدا • ومن الناحية العملية قفز الاستعمار من عالم متناه الى عالم لامتناه ، وبعد أن كان محليا أو اقليميا أساسا أصبح عالميا كوكبيا تماما •

ثانيا ، بعد أن كانت السياسة والاستراتيجية تتحرك في عالم مسطح أفقي أو « اقليدي » بكل معنى الكلمة ، أصبحت تتفاعل في وسط «ريماني» Riemannian لا اقليدي ، وسط كروي مجسم • بل ولم يعد للمكان يمين وشمال فحسب ، بل وخلف وقدام أيضا • ولا شك أن أعظم حقيقة تمخضت عنها الكشوف هي وحدة المحيط • فقبلها كان العالم المعروف يتألف من يابس واحد ومحيطين اثنين ، أما بعدها فقد أصبح العالم يتألف من محيط واحد ويابس متعدد(٢) • ولم يكن بد من أن يرج هذا كل قيم المواقع الجغرافية الاستاتيكية الموروثة حتى النخاع ، وأن يهز العلائق المكانية التقليدية والنسب الجيوماتيكية بين القارات والاقاليم والدول ، فما كان منها بالأمس بؤريا مركزيا قد صار اليوم هامشيا متطرفا – والعكس •

ثالثا ، كان أخطر مظاهر هذا الانقلاب الجيوماتيكي بروز أهمية المحيط الى الصدارة ، فقد خرج العالم القديم الى المحيط واتسع نفس الحركة البشرية والملاحة وبدأت المرحلة المحيطية في تاريخ البشرية بعد أن كانت محدودة بالمرحلة البحرية thalassic ، فضاعت أهمية البحار الداخلية المغلقة وبرزت أهمية البحار المحيطية epi-continental • فاذا بالبحر المتوسط والبلطيق ، ولكن الأول خاصة ، يفقد كل منهما أهميته التاريخية ، ليصبح الأول زقاقا مغلقا والثاني بركة صيد آسنة herning-pond ، بينما يتحول المحيط الأطلسي الى « البحر المتوسط » الجديد • ومع هذا الانقلاب انقلب التوجيه الجغرافي للقارات والأقاليم، فقلبت القارات بطنا لظهر تطلعا الى المحيط ، وانحدرت قيمة دول وموانى البحر المتوسط لتنتقل الزعامة الى دول وموانى غرب أوربا (٣) •

رابعا ، ومن الناحية السياسية ، أصبح الوقوع على البحار – البحر المحيط – ميزة كبرى تتمتع بها الدول الساحلية وتجنى حصادها الثرى الفياض فبدأ عصر الامبراطوريات البحرية العظمى ، بينما أخذت الدول الداخلية القارية تتجاذب الى مغناطيسية البحر كما لو بقدرية ميكانيكية قاهرة • وبمعنى آخر اشتد مغزى الصراع بين قوى البر والبحر كما وكيفا ، أبعادا وأعماقا • ولهذا فمن الآن فصاعدا والى أبعد حد ، ستزيغ معادلة الصراع بين البر والبحر كل معادلات الصراع الأخرى كالاستبس والغابة ، والسهل والجبل ، والرمل والطين ، التى كانت تشاركها تفسير التاريخ البشرى ، لتصبح هي وحدها قطب الرحى في الاستراتيجية العالمية • بل سنجد الصراع بين الاستبس والغابة بالذات يتحول نهائيا ليأخذ شكل الصراع بين البر والبحر •

●

ذلك جميعا هو مغزى الكشوف الجغرافية ، ولكن السؤال المنطقى قبل أن نتتبع خطى الكشوف هو : لماذا خرجت أوربا – وأوربا الغربية – بالذات في ذلك التاريخ بعينه ؟ لقد تحرك قطب الحضارة البشرية ومركز الثقل في القوة السياسية العالمية حركة تاريخية محددة ، وئيدة ولكنها أكيدة ، عبر العصور القديمة والوسطى ، حتى اتضحت بجلاء على أبواب عصر الكشوف الى أن تبلورت تماما مع الانقلاب الصناعى • فالحضارة نشأت في دائرة الشرق الأوسط القديم ، مصر والعراق وفينيقيا ، ثم انتقلت الى كريت فاليونان فروما ، وعشية

(٢) Fairgrieve, pp. 129-132.

(٣) Derwent Whittlesey, Earth & State, Wash., 1944, pp. 56-59.

الكشوف جاء دور غرب أوربا ، جنـــوبه أولا ثم شماله .

هناك اذن سهم حركي واضح يبدأ من الجنوب الشرقى الى الشمال الغـــربى ، ومن عروض دون مدارية الى عروض معتدلة ثم معتدلة باردة . وهـذا ما يعرف فى مجموعه بنظرية هجرة الحضارة نحـو الشمال : بعيدا عن خط الاستواء ، وتجاه القطب(٤) ومن المسلم به علميا وتاريخيا أن هـــذه الحركة ارتبطت تماما بالاحتكاك والاقتباس الحضـــارى ، بمعنى أن كل مركز لاحق استمد حضارته أصلا من مركز سابق ثم نماها الى مستويات أعلى ربما .. والكشوف الجغرافية فى الحقيقة لا تخرج كثيرا عن هذه القاعدة .

غير أن كثيرا من الكتاب الغربيين يحلو لهم أن يردوها الى حيوية وتطلع غير عادى فى شعوب غرب أوربا ، والى حب استطلاع ومغـــامرة وتفـــوق طبيعى فى الجنس . هم بمعنى آخر يثيرون تفسيرا عنصريا . الا أن الحقيقة أن أوربا الغربية خرجت الى الكشوف بسبب عدة ضوابط وضواغط أهمها ما جاء من الخارج وأقلها ما صـــدر عن الداخل . وبتحليل هذه العوامل لن نعدم أن نرى أثر مراكز الحضارة والقوة الأسبق من عرب واستبس وغيره . ويمكن أن نحدد تلك العوامل فى ثلاثة : حضارى ، وسياسى ، وجغرافى .

فحضاريا لا جدال فى أن الكشوف نتيجـــة من نتائج النهضة الأوربية ، وهذه بدورها وبالقطـــع نتيجة من نتائج الاحتكاك الحضارى بالعرب . فمن مركز الحضارة العالمية فى العصر الوسيط ـ العالم العربى ـ تسربت عنـــاصر الحضارة المـــادية وغير المادية الى أوربا عبر البحـــر المتوســـط مع التجارة والانتقالات ، ولكن بصورة درامية حاســـمة فى الحروب الصـــليبية التى أيقظت أوربا من ســـباتها وتخلفها . ويكفى كمجرد مثال أن نذكر أن اسبانيا ما عرفت البارود والأسلحة النارية التى ستبنى بها امبراطوريتها الا نقلا عن العرب أثناء صراعها معهم . وقد انعطفت أوربا بعـــــد ذلك على ذلك الدرس الحضارى وتمثلته ثم طورته ما شاء لها التطوير ، وبفضل ذلك التراث ـ وبما فيه من فنـــون البحر بالذات ـ استطاعت أن تخرج الى المحيط .

اما سياسيا فقد كانت أوربا الوسيطة تعيش فى عالم اقطاعى ممزق ، عالم الفرسان والاقنـــان ، والأمراء وعبيد الأرض . وبذلك كانت تتـــــألف سياســـيا من موزايكو لا نهاية له من الوحـــدات المحلية والاقليميـــــة الضيقة سواء من دوقيـــات وبارونيات الاقطـــــاع أو دول المدن ونقـــابات الأوليجاركية guilds ، الكل قد مزقتــــه الحروب والصراعات الصغيرة . ولم يكن من الممكن لمثلهـــا أن تخرج الى استعمار الكشوف بهـــــذا الهيكل السياسى البدائى القزمى . بل هى لم تخرج الا بعد أن بدأت فيها جراثيم القومية الأولى والشـــعور والوعى بالذات الوطنية واتجهت نحو لم جزئيـــاتها السياسية فى وحدات وطنية أكبر فى طريقهـــا الى الدولة الوطنية الحديثة nation state

وهنا نقرر مبـــاشرة أن الذى دفعهـــا الى هذه الطريق انما هى ضغوط القوى الخارجية المعادية . فكما يعترف ماكيندر ، ان الذى خلق الشعور القومى مبكرا فى أوربا هى الضغوط الثلاثة التى أحدقت بها من جهاتها الثلاث : خطر الفيكنج من الشمال ، والاستبس من الشرق ، والسراســـنة (العرب) من الجنـــــوب . وقد رأيناه من قبل يعتـــــرف بأن الأسيويين فى موقعة شالون كانوا يصنعون فرنسا الحديثة دون وعى ، كما رأينا أن الصليبيات كانت أول حركة وحدت أوربا وهى وان تكن اطارا دينيـــا فانها تدريجا نمت الى منتهاها الطبيعى وهو الاطار القومى . ويكفى أن الوحدة السياسية ثم الكشوف الجغرافية بدأت مباشرة فى اسبانيا والبرتغال بعد طرد المور والعرب وكرد فعل للصراع معهـــم . ان القومية المبكرة والوحدة الوطنية البـــــاكرة التى عرفتها أوربا ، ومكنت لها من الخروج الى الكشوف والاستعمار ، هى فى التحليل الأخير هـــدية غير مقصودة من العرب والشرق .

أكثر من هذا ، ان الضغوط الشرقية والأسيوية هى ـ جزئيا على الأقل ـ التى قذفت بأوربا الغربية الى ما عبر المحيط ! لقد سبق ان رأينا ان غزوات الاستبس وموجاته هى التى دفعت بالقبــــائل المتبربرة غربا حتى قفـــــزت من القارة الى جزيرة

(٤) E. Huntington, Civilization & Climate, 1924, pp. 396-7; Mainsprings of Civilization, N.Y., 1945.

بريطانيا هنا والى جزيرة البندقية هناك . وبالمثل، ولكن فى اطار مختلف ، قد يمكن أن نقول ان مما دفع بأوربا الغربية لتقفز قفزة أوسع عبر المحيط الى العالم الجديد ضغط العالم العثمانى من الشرق حين أغلق طرق التجارة البرية مع الشرق الأقصى حتى اضطرت أوربا قسرا الى البحث عن الطريق الدائرى البديل. وفى المعة موحية وثاقبة، يؤكد فيرجريف هذا الرأى حيث يقول : « ... ليس من المستكثر أن نقول ان القبائل الغازية (الأسيوية) ، بتوسيعها لأفق النظرة ، كان لها تأثير واضح جدا فى احداث سلسلة الظروف التى ادت الى كشوف كولمبس ومن تلاه » (٥) .

يبقى أخيرا من العوامل التى اهلت أوربا الغربية للكشوف ، العامل الجغرافى موضعا وموقعا . فمن الواضح أن البيئة الطبيعية هنا بيئة بحرية مثالية: القارة كلها ليست الا « شبه جزيرة من أشباه الجزر » (٦) : سواحل مترامية متعرجة « مسننة » بالخلجان والفيوردات والريا rias ومحمية بالجزر والأرخبيلات ، خلفها أنهار وأحواض أنهار غنية ، تدعمها غابات أخشاب جيدة وآجام القنب والكتان ، وثلاثتها خامة بناء السفن . هذا ان لم تقع وراء تلك السواحل أو الأنهار تربات جرداء وأقاليم برمتها « متجلدة » glaciated تطرد السكان طردا الى البحر ، والبحر بدوره غنى بثروته السمكية الكثيفة .

واذن فكل عوامل الجذب فى البحر مكفولة ، وعلى اليابس اما عوامل طرد واما قواعد أرضية مواتية لغزو البحر. كذلك لن ننسى ان هذه البيئة البحرية الفريدة كانت من عوامل سرعة تبلور القومية فى غرب أوربا . فبفضل تداخل المحيط فى اليابس وتقطيعه له بالبحار الداخلية والخلجان الكبيرة ، انقسم اليابس الى وحدات جغرافية طبيعية معقولة الأحجام ، متميزة الحدود ، واضحة الشخصيات ، مما سهل تبلورها القومى ونشأة الدولة الوطنية الحديثة فى كل منها .

ثم هناك أخيرا الموقع المواجه للعالم الجديد المجهول . ولعل مما ينبغى أن نلاحظه هنا أن ما خرج الى الكشوف والاستعمار البحرى بعد ذلك من أوربا انما هو غربها الساحلى البحرى فقط ، ابتداء من النرويج والدانمرك حتى اسبانيا والبرتغال ، بينما أن الدول الأبعد عن نفوذ وعالم المحيط كالسويد وألمانيا ثم ما شرقها لم تدخل فى مرحلة ما حلبة الاستعمار البحرى ، ولا يستثنى منها الا بعض مقاطعاتها الساحلية كبراندنبرج فى ألمانيا ، وعلى مقياس متواضع عند ذلك .

الاستعمار البرتغالى

بدأت الكشوف فى نهاية القرن الخامس عشر وأوائل القرن السادس عشر من البرتغال وبها . وكان هذا أمرا طبيعيا الى حد بعيد ، وامتدادا للحروب الصليبية الى حد ما . فبعد ــ بل حتى قبل ــ طرد المور من أيبريا استأنف البرتغال والاسبان صراعهم الصليبى بمده ونقله الى المغرب العربى نفسه . فمنذ غارات القرصنة الاسبانية على المغربه وقبل الاسترداد النهائى انتزع الأسبان سبتة ومليلة على الساحل المقابل (٧) ، بينما بعده بقليل بدأ البرتغال فى اقامة مستعمرة على الساحل الافريقى للمغرب هى « الغرب عبر البحر » ، مقابلة لمقاطعتهم هم المعروفة الغرب Algarve (٨) . وهكذا كانت البرتغال بموقعها من افريقيا وفى افريقيا فى موضع يسمح لها بالمخاطرة جنوبا فى « بحر الظلمات » .

ثم كانت هناك الرغبة العارمة فى انتزاع تجارة الشرق الثمينة من العرب والوصول الى جزر التوابل بالدوران حول اليابس الافريقى أى بطريق بحرى بديل . وثمة فوق هذا الرغبة الصليبية الكامنة فى الانتقام من الاسلام بتطويقه والالتفاف حوله ، وهى الرغبة التى أعطت الاستعمار البرتغالى من بدايته نزعة كثلكية ومسحة صليبية لا شك فيها . فالاستعمار البرتغالى ــ والاسبانى من بعده ــ خرج أولا « كاستعمار كاثوليكى » وظل كذلك طويلا فيما بعد . يؤكد هذا أن البابوية باركت أكثر من مرة امتلاك الاسبان والبرتغال لكل ما قد يكتشفونه « خارج العالم المسيحى » ، كما أنها هى التى قسمت العالم بعد قليل مابين القوتين الجديدتين.

---

(٥) ص ١١٣ .

(٦) Whittlesey, p. 87; A.E. Moodie, Geog. Behind Politics, Lond., 1947, p. 86.

(٧) Nevill Barbour, loc. cit.

(٨) Fairgrieve, p. 137.

هكذا فى مدى عقـــد واحد من الاســـترداد (١٤٩٧ ـ ١٤٩٩) كان البرتغال قد داروا حـول الكيب (دياز) ووصلوا الى الهند (داجاما) • وهم اذا كانوا قد أفادوا من التجاريات الشــمالية الشرقية فى بداية الرحلة ، فقد أفادوا فى نهايتها من الموسميات الجنوبية الغـــربية التى أعطاها العرب (أحمد بن ماجد) سرها ليكونوا لهم عدوا وحزنا •• فقد كانت النتيجة المباشرة لهذا الكشف عملية « أسر » كامل للعرب : فالطريق البحـــرى الجديد كان « أسرا نقليا » للطريق البرى التقليدى بحيث « سرقوا » الموقع الجغرافى البؤرى للعرب ، ومعه سرقوا تجارة الشرق ، ومع هذا وذاك سرقوا قوتهم السياسية بالكامل •

وينبغى أن نضغط جيدا على حقيقة هامة وهى أن توسع البرتغال انما قام على حساب العرب أساسا سواء تجاريا أو استراتيجيا ، وهم فى الواقع الذين ورثوا دورها السلمى وبدأوا انهيارها العسكرى • واذا كانت المدن الايطالية قد شـــاركت العرب فى هذا المصير فهذا باعتبارها المكمل الأوربى الثانوى فى سلسلة تجارة الشرق القـــديمة • ففى خلال العقد الأول من عودة داجاما من الهند كانت سفن العرب من الاسكندرية وبيروت تدخل البندقية فارغة لأول مرة• لقد غاض الدم وجف من الشريان والوريد معـــا ، فتوقف قلب الاقتصـــاد العربى الاسلامى ••

وفى خلال العقد نفسه كان غزو البرتغال لجزر الهند (الشرقية) قد اكتمل ، وهزم العــــرب فى بحر العرب وفى ملقا واستقر قوة البرتغال عـلى كل سواحل الهند والمحيط الهندى[٩] • فبـدأوا بمطاردة دول المدن العربية على طول ســاحل شرق افريقيا ، وفى العقد الأول من القرن السادس عشر استولوا على جزر البحرين وأقاموا فيهـــا الحصون والمواقع factories ، وظلوا بها نحـو قرن كامل حتى تمكن العرب من طردهم • وفى العقد الثــانى من نفس القرن هاجموا عـــدن مرتين ولكن بدون جدوى ، وكذلك فعلوا بمسقط حيث نجحـــوا فى البقاء نحو نصف قرن[١٠] •

وفى هذا الصراع العربى ـ البرتغالى فى الهندى تحالف البرتغال مع الحبشة المسيحية التى قدمت لهم مساعدات كثيرة ضـــد مصر خاصة • وكان التعاون بينهما قد بدأ فى الواقع قبـــل الكشف بقرن كامل ابان الصليبيات ، وكان بينهما مشروع خيالى لتحويل مجرى النيل الأزرق فى الحبشة الى البحر الأحمر لتجف مصر وتنقرض جـــوعا ! وقد حاول البوكيرك بعد الكشف تنفيذ هـــذا الحلم « الفاوستى » المريد ، ولكن الجغرافيا سخرت منه وبددته تبديدا • وعموما فقـــد كانت استراتيجية البرتغال أن تكتسح العرب من الباب الخلفى بعد اذ عجزت من الباب الأمامى ، وحاولت أن تطوقهـــم بكماشة فكاها فى المغرب وبحر العرب •

ولقد كان هذا جميعا ايذانا بنهاية الدولة العربية، فبدأت الانحدار الرهيب الذى سيجعلها بعد قليل فريسة سهلة للعثمانية ، وهـــذه بدورها ستاتى لتخنق ـ بسياساتها الجمركية الابتزازية الغبية ـ البقية الباقية من تجارة المرور وتضاعف من الانهيار المخيف • وقد حاول الاتراك فيما بعد ملاقاة البرتغال فى المحيط الهنـدى وبحر العرب والبحر الأحمر ، ولكنهم هزموا فى النهاية فى موقعة ديو البحرية •

●

على أن الامبراطورية البرتغالية فى الشرق لم تزد فى الحقيقة على نقط ومواقع عسكرية منتشرة عـــلى السواحل ، ولم تمتد أبدا على مساحات واسعة من اليابس ، وكانت فى نمطها أقرب ما تكون الى نوع الاستعمار الاغريقى مع هذا الفـــارق أنه لم يعرف استعمار السكنى والتـــوطن • فمن ناحية ظلت افريقيا بالنسبة للبرتغال مجرد عقبـــة لا عتبة الى الهند، وكل قيمتها لها أنها موطىء قدم ونقط مراحل على الطريق ، ولهذا لم يزد استعمارها فيها عن نقط وأشرطة ساحلية ومواقع حربية أهمها فى ســـاحل غرب افريقيا (ساحل الذهب) وشرق افريقيـــا • وفى المراحل التالية أصبحت المواقع البرتغالية عـــلى ساحل غرب افريقيا محطات لحشد وتصدير الرقيق• وفى الهند لم يتعـــد البرتغال نقطة قاليقوط عـلى جنوب الساحل الغربى فى البداية ، ولا رقعة جوا

(٩) Fairgrieve, p. 140.

(١٠) Royal Institute of International Affairs, The Middle East, Lond., 1958. pp. 103, 132, 143.

على شماله فى النهاية ، ولعل مما ساعد على حصرهم على الشقة الساحلية حائط جبال الغات المنيع(١١) .

ومن ناحية أخرى لم يكن لدى البرتغال ، بعددهم المحدود ، القوة البشرية الكافية للاستعمار السكنى حتى لو أرادت . بل ان أمر هـــذه القوة البشرية ليثير الدهشة حقا ، ففى عصرها البطولى هذا لم تكن البرتغال تزيد على المليون نســـمة سكانا ! (١٢) فالغرابة اذن ليست فى سقوط الاستعمار البرتغالى فى النهاية وانما هى فى الدرجة الأولى فى قيـــامه أصـــلا . ولهذا وبالأحرى كان الاستعمار السكنى سؤالا غير وارد على الاطلاق ، وظل الاســــتعمار البرتغالى فى جزر الهند الشرقية « استعمار البهار » أساسا وبامتياز . ومن ثم يمكن أن نلخص محـــاور الاستعمار البرتغالى فى ثلاثية : الكثلكة : التجارة : الغزو .

وسيلاحظ أن البرتغال ـ التى هى أول بنـــاة الامبراطوريات ـ قد حققت استعمارها فى عقـــود قليلة بسرعة غير عادية ، وملكت مناطق أضـــعاف أضعاف مساحتها هى وتترامى فى اطـــار جغرافى لا يقل عن نصف محيط الأرض ! ومع ذلك ، ورغم أن القرن السادس عشر كان بلا نزاع قرن ســـيطرة وتسيد البرتغال واسبانيــــا ، فان الامبراطورية البرتغالية لم تعمر فى الواقع أكثر من جيل بالكاد . ولم تلبث بعد ذلك أن أخذت فى التقلص والانكماش . فبمجرد أن ظهـــرت قوى بحرية جـــديدة انهارت البرتغال بلا مقاومة تقريبا (١٣) . ففى الوطن ضمت اسبانيا اليها البرتغال بمستعمراتها فى نهاية القرن السادس عشر ، ورغم أن البرتغال استعادت كيانها بعد ذلك فقد كانت تلك هى الضربة القاضية . واذا كان لها مغزى فهو أن موقع البرتغال المتـــاز وتجارتها القـــائدة لم تجد شيئا أمام ضـــخامة اسبانيا : لقد كان لا بد للموضع الضخم أن يتغلب على الموقع مهما كان ممتازا .

ومن ناحية أخرى اهتبلت هولنـــدة كقوة بحرية صاعدة فرصة تحطيم البرتغال على يد اســـبانيا لترث دورها وتجارتهـــا بل ومستعمراتها ، وكانت تلك بداية دخـــولها دائرة الامبراطورية . فلم تزل « تختطف » من البرتغال مواقعها ومستعمراتها فى الهند والهند الشرقية واحدا بعد الآخر حتى تقلصت الأخيرة الى جيوب قزمية متخلفة ـ داماو وجوا فى الهند وتيمور فى الهند الشرقيـــة ـ وحتى ليمكن القول انها فقدت امبراطوريتها فى العالم القديم . وهنا لم يتبق لها الا مستعمراتها القارية الضخمة البرازيل فى العالم الجديد .

واذا كان الغزو البرتغالى فى العالم الجديد قد جاء سريعا ، فقد جاء الاستقرار بطيئا . فقد ظلت البرازيل فى البدء مجرد نقطة تموين فى الطريـــق الى الهند لا أكثر ، وكان أغلب المهاجرين الأوائل اليها من المجرميـــــن والمطرودين . لكن ضـــياع الامبراطورية فى الشرق نقل اهتمام البرتغـــال الى البرازيل فى أواخر القرن السادس عشر بعد ذلك الاهمال الطويل . فبدأ الاستثمار الزراعى المدارى بالأبعاديات والعمل الوطنى والسخرة . غير أنه لما لم يصلح الهنود لذلك بدأ جلب الرقيـــق الافريقى بأعداد ضخمة منذ ذلك الوقت حتى تضاءل بجانبهم عدد البرتغاليين كثيرا ، وكان البرتغـــــال بذلك مؤسسى مدرسة الرق فى العصر الحـــديث . وفى وقت ما من القرن السابع عشر كانت نسبة الزنوج الى البيض فى باهيا ـ على سبيل المثال ـ نحو ٢٠ : ١ ! (١٤) ورغم أن القرن الثامن عشر شهد بعض موجات للذهب والماس فى البرازيل ، فقـــد ظلت الزراعة المدارية هى أساس الاستعمار البرتغـــالى هناك .

الاستعمار الاسبانى(١٥)

كان لنجاح البرتغـــال فى الوصول الى الهنـــد شرقا نتيجتان مباشرتان ، أولا انه ما دامت كروية الأرض حقيقة فمـــن الممكن الوصول الى الهنـــد غربا ، وثانيا أن عدوى الكشف انتقلت بالمنافسة الى الجارة المباشرة اسبانيا . ولكن اسبانيا وان تكن بسواحلها وموقعها دولة بحرية فهى لم تكن أمة بحرية

---

(١١) Mackinder, Scope & Methods, etc., p. 28.

(١٢) Whittlesey, p. 403.

(١٣) Fawcett, p. 422.

(١٤) Kimble, pp. 21-22.

(١٥) فى هذا الموضوع راجع :
Whittlesey, pp. 403-470; Fairgrieve, pp. 128-145; East, pp. 350-354; Fawcett, pp. 422-5.



شكل (١) الاستعمار فى العالم الجديد ١٧٦٣

بقدر ما كانت أمة رعاة وفرسان المزيتا · ولعل مما له مغزاه أن كشوف اسبانيا قام بها لها اثنان من غير الاسبان : كولمبس الجنوى، وماجلان البرتغالى · والحقيقة أن وضـع اسبانيا سواء فى الوطـن أو فى الاستعمار عبر البحار يشبه بالنسبة للبرتغال وضع الرومان بالنسبة لليونان : حجمـا وقوة ، توجيها بحريا ، ترتيبا زمنيا ، نوع استعمار ، ثم علاقة مصير ·

وقد خرجت اسبانيا الى الكشف بعد التوحيـد مباشرة مغربة فى الأطلسى · ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا عكس اتجاه البرتغال فى الكشـوف ، وكلا عكس مواقعهمـا النسبية فى الوطن · وليس من المؤكد أن اسـبانيا أول من غامر فى الأطلسى ، فهناك أدلة على محاولات أسبق · فالنورس Norse وصلوا من اسكندناوة الى جرينلند وأقصى أصـقاع أمريكا الشمالية فى العصور المظلمة ، كما أن هناك رواية « الفتية المغرورين » من عرب الأندلس الذين يقال انهم خرجوا من البرتغال الى شـمال أمريكا الجنوبية ، هذا عدا النظرية الصينية الحديثة التى تجادل بأن الصينيين سبقوا كولمبس الى العـالم الجديد عن طريق الهادى ·

الا أن كشف النورس جاء موءودا من البداية لأنه انتهى الى نهاية اللامعمور ، أما الفتية فلم يعودوا ، والكشف الصينى ان صـح لا أثر تاريخى له · وهكذا قدر لاسـبانيا أن تكشف أمريكا ، وقدر للاطلسى أن يخترق لا من حيث يضيق الى أدناه فى الشمال ولكن من حيث يتسع الى أقصاه فى الوسط · وقد لعبت الرياح دورا هـاما فى توجيه وتوقيـع الكشوف الاسبانية والاستعمار الاسبانى بعدها · فقد اتخذت رحلة الذهاب مسارا متعمقـا نحـو الجنوب حتى تحملها الرياح التجارية الشـمالية الشرقية الدائمة ، مما انتهى بكولمبس الى جزر الهند « الغربية » وأمريكا الوسطى · هذا بينمـا كانت رحلة العودة تأخذ مسارا أكثر شمالية بكثير لتفيد من الرياح العكسية الغربية ·

ورغم أن كولمبس لم يعرف قط أن هناك « أمريكا شمالية» فالمهم أن جـزر الهند الغربية كانت أول ما وطىء الاسبان ، فكانت لصغرها وتفتتها فريسة سهلة لهم ومن ثم، شأن كل الجزر الساحلية المماثلة، خشبة قفز مثالية على القارة ــ وستكون بالمثل آخر ما يغادرون من العالم الجـديد · ومن أمريكا الوسطى توسع الاسبان بعد ذلك شمالا عبر هضبة المكسيك وفيما بعد وصلوا الى فلوريدا وكاليفورنيا· ومن أمريكا الوسـطى أيضا عبروا برزخ بنمـا الى الهادى وتمددوا على طول ساحل أمريكا الجنوبية الغربى ومنه دلفوا الى نطاق مرتفعاتها الغربيـة ، الا أنهم أهملوا شرق أمريكا الجنوبية المنخفض كما لم يهتموا الا متأخرا بالأرجنتين · وبهذا يرسـم تقدمهم فى أمريكا الجنوبية قوسا هلاليـا عكس عقارب الساعة ، يبدو من جزر الهند ثم يتتبـع المرتفعات الغربية الى أن ينتهى فى سهول الأرجنتين·

وقد تم ذلك جميعا أو تقريبـا قبل أن ينتصف القرن السـادس عشر ، بل الواقع أن الهيكل الأساسى لكل الامبراطورية الاسـبانية فى أمريكا اللاتينية تم وضعه فى ربع قرن فقط · وهو معدل مذهل ، لا سيما اذا عرفنا أن اسبانيا حينئذ لم تكن تتعدى ٦ ملايين نسمة مقابل ١٢ مليـونا من الهنود الحمر · وفى أوج الاستعمار الاسـبانى لم

تقل المساحة التى خضعت له عن نصف العالم الجديد برمته ان لم تزحف نحو الثلثين، وذلك يعادل مساحة الوطن عشرات المرات !

كيف نفسر هذا ؟ بالفارق الحضارى والحربى بين الغزاة والوطنيين أولا ، أى بين البارود والمدفعية والفروسية وبين أسلحة المشاة البدائية. ولكن هناك أيضا العامل الجغرافى، فان هناك تشابها طبيعيا ومناخيا كبيرا بين هضاب أمريكا وهضبة المزيتا فى الوطن ، وكان هذا مما سهل عملية الانتشار وسرعة التمدد . ونفس هذا العامل الطبيعى هو الذى يفسر لماذا لم يتوغل الاسبان كثيرا فى أمريكا الشمالية ، فهناك يبدأ وسط بيئى ومناخى مختلف كثيرا عما ألف الغزاة المتوسطيون ، وهناك بالتالى وضعت الطبيعة الحد السياسى للاستعمار الاسبانى . واذا كان هذا قد وصل الى أعماق مذكورة فى أمريكا الشمالية ، فقد جاء ذلك متأخرا وانحسر مبكرا .

ومع كشف العالم الجديد كان لا بد من تنسيق السيادة بين اسبانيا والبرتغال . فنالت أسبانيا – فى تحكيم البابوية فى معاهدة تورديسيللاس – كل ما يكشف فى نصف الكرة الغربى ، والبرتغال كل ما يكشف فى نصفها الشرقى ! وقد جعل خط هذه المعاهدة شرق أمريكا الجنوبية (البرازيل) من نصيب البرتغال ، بينما أصبح بقية جسم أمريكا الجنوبية والوسطى امبراطورية قارية اسبانية ضخمة ، ولو أن البرتغال تخطت الخط كثيرا نحو الغرب بعد ذلك .

وفى نفس الوقت كان ماجلان يتجه الى مضيق ماجلان ليعبر الهادى ويكتشف الفلبين (التى أعطيت اسم الملك الاسبانى) ويصل الى جزر الهند الشرقية . وبهذا دار حول الكرة دورة كاملة ، وكانت رحلته تعادل رحلتى دياز وكولمبس معا ، وعلى نطاق أضخم بكثير أيضا . ومع ذلك فسيأتى هذا الطريق فاشلا تجاريا لأنه أطول جدا من طريق البرتغال ، على أنه منذ ذلك الحين دخلت الفلبين فلك الامبراطورية الاسبانية .

وهكذا خرجت أسبانيا والبرتغال من الوطن وقد أعطى كل منهما ظهره للاخر ليجدا نفسيهما فى النهاية يلتقيان وجها لوجه فى الشرق الأقصى : اسبانيا فى الفلبين شرقا ازاء البرتغال فى جزر الهند الشرقية غربا : أى على غرار مواقعهما فى أيبريا وعلى عكس ترتيب المواجهة بينهما فى أمريكا الجنوبية . وبهذا أغلقت الدائرة الاستعمارية حول محيط الكرة الأرضية ، وأصبحت امبراطورية البرتغال تمتد من الأنديز فى الغرب الى جزر الهند الشرقية فى الشرق ، وامبراطورية أسبانية تمتد من الانديز وجزر الهند الغربية فى الشرق الى الفلبين فى الغرب !

●

ولئن كان الاستعمار الاسبانى يشترك مع البرتغالى فى المثل التبشيرية ، فانه يختلف عنه فى أنه لم يستهدف التجارة أصلا ، وعلى كل حال فان المناطق التى دخلها لم يكن بها بهار أو تجارة لتستغل . أما « بهار » الاسبان فكان المعادن النفيسة ، الذهب والفضة . ولهذا اندفعوا فى أمريكا الجنوبية مباشرة الى المرتفعات الغربية الغنية جيولوجيا بهذه الثروات فى المكسيك وبيرو ، فى حين أن جزر الهند الغربية وشرق القارة لم تكن بها ثروة الا الزراعة المدارية التى تحتاج الى أيد عاملة كثيرة وأبعاديات واسعة ولهذا تأخر استثمارها فترة ما . وفى المرتفعات وجد الاسبان مجالا لهدف أساسى من أهدافهم وهو الغزو ، فحطموا ممالك الأزتك والانكا وغيرها من الدول الهندية ، وفى هذا برز دور الغزاة الفاتحين conquistadores كورتيز وبيزارو .

وأخيرا فان الاستعمار الاسبانى يختلف عن البرتغالى فى أن الأخير دخل مناطق مأهولة بالسكان كثيفة ومدارية ، فلم يكن مجال لاستعمار سكنى ، ولم يكن للبرتغال على أية حال القوة البشرية لمثله . أما الاستعمار الاسبانى فقد حدث فى مناطق مخلخلة قليلة السكان يصلح كثير منها بحكم ارتفاعه لتوطن البيض . ولهذا ، ولوفرة القوة البشرية فى اسبانيا نسبيا ، اتخذ نمطا سكنيا سيشتد فيما بعد ويتحول الى خلط جنسى لا مثيل له فى أى قارة أخرى . والحقيقة أن الهجرة الاسبانية ظلت ذكرية أساسا لفترة طويلة – دليل آخر على طابعها العسكرى – مما فتح الباب أمام التزاوج من الوطنيين ، ثم فيما بعد مع الزنوج المجلوبين .

ويمكننا أن نلخص الموقف كله فى أنه اذا كانت أركان الاستعمار البرتغالى هى التبشير والتجارة والاستعمار الاستراتيجى الساحلى ، فان أركان الاستعمار الاسبانى هى التبشير والمعادن النفيسة والغزو والاستعمار السكنى. وبهذا يبدو الاستعمار البرتغالى ، كما ألمحنا عابرين من قبل ، أقرب فى طبيعته ومجاله الى الاستعمار الاغريقى القديم بمركبه التجارى – البحرى – النقطى ، بينما يقترب الاسبانى كثيرا من الاستعمار الرومانى القديم العسكرى – الأرضى – القارى .

واذا كانت اسبانيا والبرتغال قد تقاسمتا السيادة والقوة العالمية فى القرن السادس عشر ، فقد كانت اليد العليا لاسبانيا بكل تأكيد بحكم جرمها وضخامتها ، بل لقد رأينا كيف ضمت البرتغال فى نهاية القرن وحطمت قوتها . وقد احتكرت اسبانيا التجارة طويلا وحرمت القوى الاخرى من التجارة فى امبراطوريتها Spanish Main كذلك . الا أن اسبانيا لم تكن تملك شيئا فى العالم القديم سوى الفلبين .

ولكن اذا لم يكن لاسبانيا امبراطورية فى الشرق أو العالم القديم كالبرتغال ، فقد عوضت عنها بأمبراطورية كبرى فى أوربا نفسها : فكان لها أملاك واسعة فى ايطاليا ، وآلت اليها الأراضى المنخفضة (هولندة وبلجيكا) بالوراثة ، وحاولت أن تعيد الامبراطورية الرومانية « المقدسة » ، وتطلعت الى السيطرة على أوربا جميعا . ولذلك دخلت حروبا طويلة فى غرب القارة ووسطها ، هذا عدا الحرب مع الأتراك ، مما امتص طاقتها فى النهاية وأنهكها .

ولقد كان المنافس والعدو الأكبر لاسبانيا على القارة هى فرنسا ، وحاولت الأولى – وهى التى كانت تطوق أملاكها فرنسا من الجنوب ومن الشمال فى الأراضى المنخفضة ومن الشرق فى ايطاليا والراين – حاولت غزوها ولكنها فشلت . كذلك ستنجح هولندة فى انتزاع استقلالها من اسبانيا وشيكا . ثم حاولت اسبانيا غزو انجلترا فى نهاية القرن بالأرمادا « التى لا تقهر » (Armada = armata = arms) ، فكانت الهزيمة الشهيرة فى سنة ١٥٨٨ التى وضعت حدا لاسبانيا كقوة بحر . واذا كان هذا قد ترك بريطانيا آمنة فى جزيرتها ، فقد ثبت أيضا استقلال هولندة ، وأكد وقفة فرنسا فى وجه اسبانيا ، وأنهى أطماع السيادة الاسبانية .

هكذا ضاعت امبراطوريتها الأوربية مثلما ضاعت امبراطورية البرتغال فى الشرق ، ولم يتبق لهما – مثلها – الا امبراطوريتها فى العالم الجديد . وحتى هذه لم تلبث القوى الجديدة فرنسا وهولندة وبريطانيا أن بدأت تتخاطفها بالقوة فى جزر الهند الغربية خاصة . فانتزعت بريطانيا جميكا ، وبعض جزر الأنتيل الصغرى فى القرنين السابع والثامن عشر ، وابتلعت فرنسا جواديلوب والمارتنيك ، كما اقتسمت الاثنتان هايتى ، بينما خرجت كل من هولندة والدنمرك ببعض الجزر الصغرى ، الى أن تظهر الولايات المتحدة فى القرن التاسع عشر لتتم تصفية التركة . وبذلك بدأ دور اسبانيا العسكرى يؤول الى فرنسا ، مثلما آل دور البرتغال التجارى الى هولندة ، وهاتان هما القوتان اللتان سينتقل اليهما الصراع على السيادة العالمية فى القرن التالى .

الاستعمار الهولندى (١٦)

القرن السابع عشر هو بلا ريب قرن هولندة (١٧)، فقد طفرت فيه الى المقدمة كقوة بحرية تجارية استعمارية ، ودخلت الاستعمار من أوسع أبوابه . وقد كانت الأراضى المنخفضة (هولندة وبلجيكا) خاضعة لاسبانيا وشاركت بهذه الصفة فى التجارة البحرية الجديدة بدرجة ما فى وجه الاحتكار التجارى البرتغالى . ولكن الحقيقة أن موقع البرتغال – أيبريا عامة – وان أعطاها الأسبقية الى الشرق ، لم يكن الأمثل بالنسبة لتجارة الشرق مع أوربا ، لأن أيبريا تنعزل عن القارة ومواصلاتها البرية بالحائط الجبلى والبعد الجغرافى . ومنذ أن انتهى دور المدن الايطالية ، أصبح المدخل الطبيعى لتجارة أوربا مع الشرق هو الاراضى المنخفضة باعتبارها نهاية الشارع الرئيسى للحركة فى قلب القارة ، ونعنى به الراين الذى – وحده من بين أنهار غرب القارة – يتوغل حتى قلبها .

(١٦) Fairgrieve, pp. 146-160; East, pp. 354-8; Fawcett, p. 425.

(١٧) Harrison Church, p. 21.

ولم تتوان هولندة عن توظيف هذا الموقع المدخلى الجديد • فنجحت أولا فى انتزاع استقلالها من اسبانيا فىحروب الاصلاح الدينى فى العقد التاسع من القرن السادس عشر ، وذلك بفضل تحصنها فى دلتاها الاسفنجية واغراقها لأراضيها الواطئة فى وجه العدو بالاضافة الى مزاياها كأمة ملاحية فى بيئة بحرية مثالية • هذا بينما ظلت بلجيكا اسبانية ولم تستطع أن تخرج الى البحر والاستعمار فيما بعد الا فى موجة القرن التاسع عشر •

ومنذ ذلك الحين بدأت تجارة البهار والشرق تنصب انصبابا فى هولندة التى ورثت دور البرتغال بمثل ما ورثت انتورب دور لشبونة ، فصارت أكبر مركز تجارى فى أوربا • أو قد نقول بطريق غير مباشر : ورثت هولندة دور ايطاليا — بل دور العرب • وسنحت الفرصة الكبرى لهولندة لتأكيد مكانتها حين حطمت أسبانيا قوة البرتغال ، ثم حين تحطمت قوة الأرمادا •

فبدأت هولندة تنقض على المستعمرات البرتغالية (الاسبانية فى وقت ما) • وقبل أن يمضى نصف قرن على الاستقلال كانت هولندة فى كل بحار العالم ، وبعدها بقليل وصلت الى أوج قوتها وانتزعت السيادة من البرتغال فى جزر الهند الشرقية التى ظلت — باستثناء تيمور — هولندية بعد ذلك باستمرار • وهى بذلك قد ورثت امبراطورية البرتغال كما ورثت موقعها الجغرافى ودورها التجارى • وفى الطريق الى الهند أقاموا مستعمرات ساحلية فى ساحل غانه ، وكانوا أول من نزل فى الكاب بموقعه الحيوى بعد اذ أخطأها البرتغاليون بصورة محيرة وغير مفهومة •

ثم بعدها امتلكوا جزيرة موريشس (التىأعطوها اسم أميرهم موريس) ، وأخيرا احتلوا جزيرة سيلون حيث سيكون لهم دور طويل فيها • أكثر منهذا غامر الهولنديون من جزر الهند الشرقية جنوبا حتى كشفوا ساحل شمال أستراليا لأول مرة فى بداية القرن السابع عشر وحتى سميت لحين ما بهولندة الجديدة • كذلك كشف تازمان تازمانيا ونيوزيلندة (نسبة الى زيلند بهولندة) فى النصف الأول من نفس القرن • الا أن هذه الكشوف لم تؤد الى دور استعمارى ما •

لا ، ولم تقتصر الامبراطورية الهولندية على العالم القديم ، بل أسسوا مستعمرات فى البرازيل وجيانا، وكانوا هم الذين اكتشفوا لأول مرة راس هورن الذى يحمل اسم احدى قراهم • فضلا عن ذلك امتلكوا مفتاح مدخل أمريكا الشمالية فى نيو امستردام (نيويورك فيما بعد) • وعدا هذا فقد تسيدوا تجارة البحار والمحيطات بالنقل البحرى لكل أوربا ، حتىسموا أنفسهم«نقلة البحر Wagoners of the sea كما سماهم غيرهم « بقالة أوربا » •

وسيلاحظ عند هذا الحد أن الامبراطورية الهولندية صورة محرفة للامبراطورية البرتغالية : ففى أوربا نفسها لم يكن ثمة مجال لتوسع أى منهما ابتداء ، أما عبر البحار فكل منهما امبراطورية بحرية ساحلية تتألف من رقع متناثرة • كذلك فقد بدأت تجارة لا توطنا ، وذلك بحكم كثافة السكان فى مستعمرات العالم القديم • ومع ذلك فقد تحولت هناك بالتدريج من الاستعمار الاستغلالى الى درجة ما من الاستعمار السكنى ومن التجارة الى الابعاديات ، بينما فى العالم الجديد ساد هذا الطابع الأخير مبكرا •

●

وكالبرتغال ، لم يكن لتوهج هولندة ولمعانها كقوة بحرية أن يبقى طويلا • فهى مثلها تعانى أساسا من قاعدة أرضية محدودة الرقعة ، فقيرة فى تربتها وانتاجها الزراعى ، لا تعرف الكفاية الذاتية حتى فى الغذاء ، فاقدة حتى للموارد الغابية والمعدنية اللازمة لبناء السفن • والواقع انه كان على هولندة أن تستورد كل مقومات حياتها اليومية والغذائية والبحرية شأنها فى ذلك شأن بريطانيا فيما بعد ، حتى لقد قيل ان كل رأسمالها لم يكن سوى موقعها الجغرافى وكل خامها لم يكن الا النقل • ومن ثم فقد كان مقتلها يكمن — كالبرتغال — فى حرمانها من تجارتها •

ثم هى كانت كالبرتغال أيضا تعانى من قوة بشرية محدودة الحجم ، ولها مثلها حدود برية مشتركة مع قوة ضخمة — فرنسا — على يديها سيكون تحطيم قوتها كما خبرت البرتغال على يد اسبانيا • وتماما كما اغتنمت هولندة الفرصة لترث البرتغال ، فستغتنم قوة بحرية أخرى — بريطانيا —

الفرصة لترث هولندة ! بل كانت هولندة فى وضع أسوأ من البرتغال لأنها وقعت بين شقى رحى فرنسا على القارة وبريطانيا فى البحر ٠

ففى القرن السابع عشر بدأت كل من فرنسا وانجلترا تتطلع وتخرج الى البحر وتنافس هولندة على التجارة العالمية والقوة البحرية ٠ ولكن خطر فرنسا كان الأسبق ، ظهر فى القرن السابع عشر ، غير أن هولندة استطاعت أن تحتفظ بقوتها ازاءها طوال هذا القرن ، فى حين كان موقف انجلترا أقرب الى السلام الاسمى ، ولم يتخذ شكلا حربيا الا فى القرن الثامن عشر ٠ وعموما فلم يكن عداء انجلترا لهولندة أو خطرها عليها يصل الى عداء فرنسا وخطرها ٠ ويتراوح تاريخ الصراع اما بين حروب منفصلة بين هولندة وفرنسا أو بين هولندة وانجلترا ، واما بين حروب أحلاف بين هولندة وفرنسا ضد انجلترا أو بين هولندة وانجلترا ضد فرنسا ٠

وفى كل هذه الحالات وأيا كانت النتائج المباشرة للحروب ، كان هذا عبئا خطيرا على موارد هولندة المحدودة وامتصاصا لطاقتها ٠ وقد كان دور فرنسا فى تحطيم قوة هولندة أكبر من دور بريطانيا لأن هولندة كانت أضعف على البر منها على البحر كثيرا ، فكان يمكن أن تواجه بريطانيا بدرجة أو بأخرى ، أما مع فرنسا فلم يكن ظل لندية ما ٠ ومع ذلك فقد كان صراع هولندة مع الانجليز فى البحر مريرا بل وحشيا ، واستماتوا فى وجههم لأنهم هم مباشرة الطامعون فى تجارة المحيط ، حياة هولندة أو مقتلها ٠

ولا يبدأ القرن الثامن عشر الا وكانت هولندة قد فقدت معظم تجارتها وخسرت كل قوتها البحرية ، وخرجت تماما من دائرة صراع القوة ، وأصبحت بمثابة برتغال الشمال ٠ حتى مستعمراتها أخذت تتقلص فيما بعد كما فى أعقاب الحروب النابليونية حين انتزعت بريطانيا منها مستعمرة الكاب ، هذا عدا أنها هى نفسها سقطت لفرنسا نابليون ٠ وكما انقضت هولندة من قبل على المستعمرات البرتغالية فى الشرق الأقصى ، انقضت انجلترا على مستعمرات هولندة هناك ، ومن الغريب أن هولندة بعد ذلك مالت — تماما كالبرتغال — الى أن تصبح حليفا تقليديا بل وعالة على الحماية البريطانية سواء فى القارة أو فى البحر أو فى المستعمرات ٠ وباختصار فقد ورثت بريطانيا بالذات دور هولندة مثلما ورثت فرنسا دور اسبانيا ٠

الاستعمار الفرنسى

مع نهاية القرن الخامس عشر كانت فرنسا قد استكملت وحدتها القومية حول باريس ٠ ولكنها فى وصولها وتدعيمها لحدودها الشرقية البرية غير الواضحة دخلت فى صراع برى مع القوى المجاورة استغرقها مدى النصف الأول من القرن السادس عشر ، كما أنفقت نصفه الآخر فى حروب الاصلاح الدينى ٠ كذلك كان عليها أن تقاوم أطماع اسبانيا فى السيطرة عليها طوال ذلك القرن٠ فلم تكن لذلك كله مستعدة للخروج الى العالم الخارجى سواء فى القارة أو عبر البحار الا مع مطلع القرن السابع عشر ٠

ولكن اذا كانت قوة اسبانيا قد تدهورت حينذاك، فقد كانت هولندة فى طريقها الى السيطرة البحرية٠ ولهذا أصبحت السياسة الفرنسيه منذ ذلك الوقت موزعة بين هدفين محوريين : التوسع القارى شرقا وصولا الى « الحدود الطبيعية » ، وبناء قوة بحرية عظمى للتوسع عبر البحار ٠ وقد قام على تلك السياسة كل من ريشيليو وكولبير فى القرن السابع عشر ٠ وسيصبح هذان الهدفان والتمزق العضوى بينهما ملمحا أساسيا مزمنا فى كل كيان فرنسا المقبل(١٨) ٠

ولا شك أن فرنسا كانت خلال العصور الحديثة وحتى الانقلاب الصناعى أوسع وأرسخ وأقوى قاعدة أرضية فى غرب أوربا : فهى تكاد تمثل أقصى رقعة للدولة الوطنية الموحدة قبل عصر السكك الحديدية(١٩) ، وهى ضعف بريطانيا مساحة ، وكانت الى ما قبل الانقلاب ضعفها سكانا٠ وهى أغنى القوى بالموارد الطبيعية وأقربها الى التوازن الحرفى والاكتفاء الذاتى ٠ وقد كان من الممكن لها أن تبنى أعظم قوة بحر فى ذلك الوقت ، بل بنتها بالفعل فى بعض مراحل القرنين السابع والثامن عشر ، وكان من الممكن لها أن تكون امبراطورية استعمارية كبرى، ونجحت فى ذلك فعلا ٠

---

(١٨) Fairgrieve, pp. 146-160.

(١٩) Mogey, p. 125.

الا أن توزيع اهتمامها بين البحر والقارة ، وحروبها المتصلة فى القارة ، كان يمتص مواردها وطاقاتها بازمان ، ويسلب أكثر مشاريعها البحرية كثيرا من امكانياتها . وفضلا عن هذا فان فرنسا بغناها الزراعى الداخلى واقترابها التقليدى من الكفاية الذاتية لم تكن تشعر بقوة طرد طبيعى على اليابس أو قوة جذب على البحر . كذلك فانها - كاسبانيا - دولة بحرين مما يعوق وحدة أسطولها البحرى(٢٠). وفى هذا كله تكرر فرنسا دور اسبانيا وتوسعاتها الى حد بعيد وان يكن على نطاق أكبر . والحقيقة أنها ورثت اسبانيا استراتيجيا مثلما ورثت هولندة البرتغال ، وكما كان على اسبانيا أن تواجه البرتغال كان على فرنسا أن تتصدى لقوة هولندة الطافرة .

وقد بدأت فرنسا بانتزاع الأراضى المنخفضة (بلجيكا) من اسبانيا المتداعية فى منتصف القرن السابع عشر. وبدأت حروبها ضد هولندة واستفادت من تحالف انجلترا معها ضدها فى بعض الحالات حتى تداعت قوة هولندة على يدها فى نهاية القرن . ولكن فرنسا رغم ما تراكم لديها من قوة بحرية ضخمة لم تكن تسيطر على التجارة المربحة الا الى حد ضئيل ، وظلت - بحريا - قوة عسكرية أكثر منها تجارية . ولذلك فقد كانت انجلترا هى التى ورثت دور هولندة التجارى رغم أن فرنسا هى التى حطمت قوتها عسكريا - تماما كما كانت اسبانيا هى التى حطمت البرتغال ولكن التى ورثتها هى هولندة !

ولذلك ايضا كانت هذه القوة البحرية كاستهلاك لا يقابله انتاج عبئا على مواردها . وقد كان أمام فرنسا امكانية بناء امبراطورية تجارية فى البحر المتوسط والشرق العربى تزرى بهولندة وتعجز انجلترا ، الا أن ترددها بين الاهتمامات القارية البرية والتوسع البحرى بدد مشاريع كولبير وضيع نصيحة الفيلسوف ليبنتز المعروفة فى هذا الصدد.

ورغم أن قوة بريطانيا البحرية حربيا وتجاريا كانت تطفر فى القرن الثامن عشر باستفحال ، ورغم أنه كان على فرنسا أن تتصدى لها بحيث تحول هذا القرن الى صراع ثنائى خطير بينهما ، فان من الممكن أن نعد القرن الثامن عشر قرن فرنسا كأكبر قوة فى أوربا ، فقد كانت تفوق بريطانيا على القارة برا ، ولا تقل عنها بحرا . وقد جمعت فرنسا قواها مع أسبانيا خلال القرن عدة مرات فى حروب مطولة ضد بريطانيا بسبب توسع تجارة هذه توسعا خطيرا . ولكن ظلت صراعات فرنسا القارية خاصة مع النمسا تستنزف طاقاتها .

وفى أواخر القرن كان الفارق فى القوة بين فرنسا وانجلترا يزداد ضيقا ، الى ان كانت انتفاضة فرنسا نابليون بعد الثورة وفيها وصلت السيادة الفرنسية فى أوربا الى قمتها - ولكن أيضا الى نهايتها . فقد انتهى لمعان القوة الفرنسية وبريقها الشديد كالشهب الى احتراق أخير ، لتعطى فرنسا مكان الصدارة لبريطانيا .

وتفصيل ذلك أن نابليون حاول أولا أن يؤسس امبراطورية فى المشرق فى مصر والشام تكون مواقع الخطى الى الهند كى يضرب بريطانيا فيها . وفى مرحلة تالية حاول أن يغزو بريطانيا فى جزيرتها لكن قصور فرنسا البحرى التقليدى وصل الى قمته فى هذه المحاولة التى انتهت بالطرف الأغر . وكانت المرحلة الأخيرة هى « الحصار القارى » لبريطانيا لحرمانها من كل تجارة أوربا . وفى هذا السبيل أخضع أوربا جميعها عدا السويد والنطاق العثمانى، كما انتهى به الى حملة الروسيا القاتلة . ولعل هذه كانت أعظم امبراطورية أوربية شهدتها العصور الحديثة أن لم يكن التاريخ جميعا . لكن تلك كانت نقطة الضعف النهائية : فقد اتسعت الجبهة الى مدى غير عملى ، فجاءت النهاية نتيجة للاستنزاف المطلق لقوة وموارد فرنسا(٢١) .

•

تلك التوجيهات وهذه الصراعات تنعكس بوضوح على الاستعمار الفرنسى عبر البحار . ففى النصف الأول من القرن السادس عشر وصلت فرنسا فى العالم الجديد الى السنت لورنس (جاك كارتييه) ، وأسست فى النصف الأول من القرن التالى مستعمرتها الكبرى فى كويبك كنواة لكندا الفرنسية أو « فرنسا الجديدة » (شامبلين) . وقد بدأت هذه حقل صيد للفراء ثم حقل توطن وزراعة ، ولكنها ارتبطت بصرامة بالنهر حيث كانت الكتلة اللورنسية الغابية

(٢٠) Ibid, p. 124.

(٢١) Fairgrieve, loc. cit.

الجرداء الى الشمال تضع حدا للتوسع(٢٢) . وحتى على النهر ارتبط التوسع بآخر حد للملاحة المحيطية الممكنة حينذاك(٢٣) .

ومن البحيرات اقتيدت فرنسا تلقائيا الى قلب القارة ، فهبطت فى النصف الثانى من القرن السابع عشر مع المسسبى حتى وصلت الى الخليج (لاسال) . وعلى محور نهرى - مرة أخرى - أسست مستعمرة لويزيانا المترامية التى تشمل القطاع الأكبر من سهول وسط القارة(٢٤) . والحقيقة أن فرنسا كانت خير من أفاد من الأنهار فى التوسع السياسى واتخذت منها هيكلا لامبراطوريتها فى العالم الجديد(٢٥) . وفى الحالين سيرى الطابع القارى أو البرى واضحا فى الارتباط بنهر بل فى الارتباط بقلب القارة .

على أن ضخامة المستعمرات الفرنسية فى أمريكا الشمالية جاءت فى النهاية نقطة ضعف لا قوة . فبعكس بريطانيا فى الولايات الثلاث عشرة التى تحصرها الأبلاش واللجينى ، كان من سوء حظ فرنسا بعد توغلها فى السنت لورنس أنها لم تجد عقبة طبيعية كبرى توقف توسعها حتى توطد أقدامها وتعمق وجودها فيما ملكته . ولهذا أدى تقدمها الكاسح السريع الى لويزيانا الى أن أصبح وجودها كله مساحة لا كثافة ، قوة بشرية ضئيلة فى رقعة قارية هائلة ، ولهذا لم تستطع أن تحتفظ بها طويلا(٢٦) .

وفيما عدا هذا اتجهت فرنسا فى العالم الجديد الى جزر الهند الغربية حيث نجحت فى أن تنتزع عددا من جزرها الصغرى من اسبانيا أهمها جوادیلوب والمارتنيك ، كما قفزت منها الى الساحل المقابل فى أمريكا الجنوبية لتتخذ لها موطىء قدم فى جيانا الفرنسية . وحتى ذلك الوقت كانت التجارة أسهل وأربح من التعمير ، ولذلك كانت جزر الهند الغربية تدر على فرنسا عائدا أكبر من لويزيانا وكندا .

(٢٢) Th. Pickles, **North America, 1954**, p. 2.

(٢٣) Church, p. 21.

(٢٤) E.C. Semple, **Influences of Geog. Environment**, 1911.

(٢٥) Mogey, p. 128.

(٢٦) L. Rodwell Jones, W.P. Bryan, **North America**; Fairgrieve, p. 300.

والحقيقة أن هذا يرجع أيضا الى قيمة الحاصلات المدارية والحاجة اليها فى أوربا بالنسبة الى محاصيل أمريكا الشمالية التى كانت على أحسن تقدير تكرر انتاج أوربا .

أما فى العالم القديم فقد اتجهت فرنسا الى الهند الشرقية ولكن الى الهند خاصة ، فانشأت مجموعة من القواعد التجارية على سواحل الهند شرقا وغربا وتوغلت منها الى الداخل قليلا أو كثيرا (دیبلیه Dupleix وشركة الهند الشرقية الفرنسية) . وقد نشطت تجارة فرنسا مع هذه المستعمرات نشاطا كبيرا فى القرن السابع عشر . ولكن المنافسة والصراع مع بريطانيا سلب فرنسا كثيرا من تلك التجارة أولا ثم كثيرا من تلك المستعمرات نفسها ثانيا . فبعد أن أسرت المنافسة البريطانية كثيرا من تجارة فرنسا فى الهند ، بدأ الغزو والفتح ، وخسرت فرنسا الحرب بسبب قصورها البحرى ، فضاعت منها الهند بعد حرب السنوات السبع التى انتهت فى ١٧٦٣ ، ولم يبق لها الا بعض جيوب ساحلية رمزية بحتة تتوزع فى شاندراناجور ويونان وبونديشيرى وكريكال وماهى ! .

وفى نفس الوقت ، تكرر نفس المصير فى العالم الجديد . فقد انتقل صراع فرنسا - بريطانيا الى كندا ، ونجحت الأخيرة بفضل قوتها البحرية وقصور فرنسا البحرى فى انتزاعها بعد حرب السنوات السبع وتحويلها الى دومنيون بريطانى . ومرة أخرى لم يبق لفرنسا الا بقايا تذكارية شكلية فى جزيرتى سان بيير وميكلون تجاه ساحل نيوفوندلند ! واذا كانت فرنسا قد عادت بعد قليل فى حرب الاستقلال الأمريكية لمساعدة أمريكا وحاربت مع اسبانيا ضد بريطانيا الى أن طردت هذه فى النهاية ، الا أن فرنسا بدورها سرعان ما فقدت لويزيانا فى صفقة البيع السياسية التى قام بها نابليون . والحقيقة أنها لم يكن من الممكن الاحتفاظ بها بعد أن اضطرت قوة بحرية أكبر الى الخروج من القارة(٢٧) .

وهكذا يمكن أن نخلص الى ان أغلب مساحة الامبراطورية الفرنسية التى تكونت فى الموجة الأولى للاستعمار فى القرنين السادس والسابع عشر ، سواء فى العالم الجديد أو القديم، سواء فى العروض

(٢٧) فايفيلد وبيرسى . ج ٢ ص ٧ ص ١٧١ - ١٧٢ .

المعتدلة أو المدارية ، قد ضاعت قبل أن تبدأ الموجة الثانية فى القرن التاسع عشر • وهى قد ضاعت أساسا على يد بريطانيا • بل أكثر من هذا يمكن أن نقرر أن فرنسا خرجت من تلك الموجة الأولى بامبراطورية متواضعة - بقايا امبراطورية - أقل اتساعا وغنى مما خرجت به أى من البرتغال أو اسبانيا أو هولندة - عدا بريطانيا بالطبع • ولعل فرنسا وحدها هى التى تنفرد بهذه الحقيقة الغريبة فى تاريخ الاستعمار • ومعنى هذا أيضا ان امبراطورية فرنسا ، كما كانت فى عصر ما قبل التحرير المعاصر ، ترجع أصولها فى معظمها الى موجة الاستعمار الثانية فى القرن التاسع عشر •

الاستعمار البريطانى (٢٨)

الحقيقة الكبرى والضابط الحاسم فى تاريخ بريطانيا السياسى والاستعمارى هى أنها بصدفة جيولوجية جزيرة قارية : من القارة وليست فيها • فمرة قد تفرض عليها جزريتها التخلف ، فاذا بها مرة أخرى ترعى نموها ، ومرة ثالثة تضمن تقدمها • وتفسير ذلك أن بريطانيا مرت بثلاث مراحل واضحة فى تطورها : المرحلة الاستعمارية ، فالقارية ، فالجزرية الاستعمارية حين خضعت لغزوات وموجات القارة أيام الأنجلز والسكسون ، والقارية حين حكمت أجزاء من فرنسا فى العصور الوسطى ، والجزرية حين انعزلت عن القارة قبيل عصر الكشوف(٢٩) •

ولكن جزرية بريطانيا ليست وحدها كل شىء ، اذ لا يقل عن ذلك أهمية أنها جزيرة كبيرة فسيحة. يعنى أنها تقدم قاعدة أرضية عريضة متعددة الموارد يمكن أن تقيم دولة كبيرة • ولولا هذا لما زادت عن مجرد تابع أو ذيل لقوة مقابلة على القارة ، أشبه شىء بصقلية مثلا ولكن دون تاريخها المفعم • ولئن كانت بريطانيا لا تزيد مساحة عن نصف فرنسا ، فان السهل الانجليزى - نواتها النووية سياسيا واقتصاديا - لا يقل كثيرا عن مساحة السهل الفرنسى • ومع هذا فان قوة الطرد على اليابس والجذب الى البحر أقوى بلا شك منها فى حالة فرنسا • ولهذا فبريطانيا هى البيئة البحرية الكاملة التى حملت قوة بشرية كبيرة اولا وخلقت أمة ملاحة من الدرجة الأولى بعد ذلك ، ومنحتها فى نفس الوقت عنصر الحماية وحفظتها من اضطرابات وقلقلات القارة •

ومنذ الكشوف تطور موقع بريطانيا تطورا جذريا• فقبلها كانت على نهاية العالم ، ولا تؤدى الى شىء • كانت بالضبط « أستراليا العصور الوسطى » كما قيل - بل وفى أكثر من معنى ذلك : فلقد كانت كل ثروتها الصوف الذى تصدره الى القارة ، خاصة الى هولندة وايطاليا • ولكن الكشوف الجغرافية حولت هذا القطب السالب المعزول المتطوح الى قطب موجب فى قلب المعمور المتمدد ما بين العالم القديم والجديد• وفى هذا المعنى يمكن أن نقول ان اسبانيا والبرتغال بكشوفهما هما - بلا قصد - اللتان أعطتا بريطانيا حياة جديدة ومكانة جديدة فى العالم •

ولقد أنفقت بريطانيا العصور الوسطى فى الحروب الاقطاعية ثم الاقليمية لتنسج وحدتها السياسية دون ما خطر من الحروب الخارجية التى يمكن أن تؤخر تلك الوحدة • وبفضل هذه « العزلة الرائعة Splendid Isolation » كانت أولى دول أوربا الى تحقيق الوحدة القومية فى العصور الحديثة • وقد حررها هذا لتنزل الى البحر الذى جعلته العروض الشمالية العاصفة والبيئة المدية المتلاطمة مدرسة بحرية قاسية ولكنها ممتازة ، تتطلب المرونة قبل الضخامة والمناورة قبل الحجم •

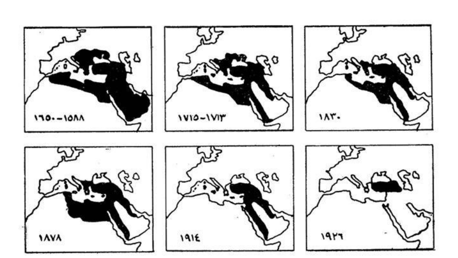
ومع ذلك فلم تكن بريطانيا مهيأة لتخرج الى البحار حين الكشوف أو بعدها ، حيث كانت السيادة للبرتغال واسبانيا ثم لهولندة وفرنسا ، وظلت هى فى منطقة الظل أو شبه الظل • ولكنها فى حدود هذا الظل كانت تحاول - خلال القرن السادس عشر - أن تلتقط أى مكسب أو فتات من التجارة المحيطية اما بعيدا عن النفوذ الاسبانى أو مغافلة له • بعيدا عنه - بالاتجاه الى العالم الجديد من طريق شمالى متطوح ، فكان أول خروج لها نحو الشمال الغربى حيث اكتشفت فى آخر القرن الخامس عشر نيوفوندلند وليبرادور (جون كابوت) ، وهى دائرة محدودة القيمة التجارية •

اما مغافلة له - فبالتسلل الى المستعمرات الاسبانية الاحتكارية Main للتجارة معها سرا • فبدأت

---

(٢٨) Fairgrieve, pp. 161-196; Fawcett, pp. 421-428; Whittlesey, pp. 96-128; فايفيلد وبيرسى • ج ٢ ص ١٠٨ - ١٦٠ •

(٢٩) Democratic Ideals, p. 56.



شكل (٢) تحرك مركز الثقل فى الحضارة والقوة عبر التاريخ

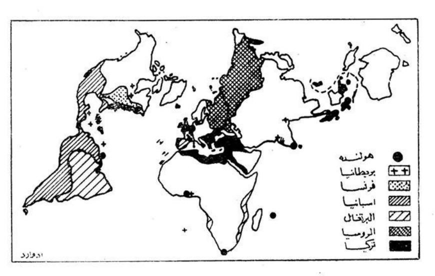
بين الجانبين « حروب عصابات بحرية » بكل معنى الكلمة ، فكان هذا عصر القرصان المشهور بكل مغامراته واثاراته وملاحمه التى دارت على البحار العليا والبحار الدافئة وتمركزت خاصة فى الكاريبى، والتى تؤلف « ساجا » بحرية أسطورية تكاد تكون « ألف ليلة » الغرب أو العصور الحديثة الا أنها دموية عدوانية . وفى هذه القرصنة الدامية ستكون نواة البحرية والاستعمار البريطانيين .

وفى هذه الفترة كان كل ما تطمح اليه بريطانيا فى وجه أطماع القوى السائدة هى أن تحافظ بحذر على استقلالها بمضاربتها بعضها ببعض ـ اسبانيا بفرنسا خاصة . الى أن حاولت اسبانيا غزوها بالأرمادا فى ١٥٨٨ ، وكانت المعركة بين الضخامة والمرونة ، وانتصرت المرونة لأن سفن الأرمادا كقلاع عائمة حقيقة كانت ثقيلة بطيئة ، بينما سفن القرصنة البريطانية (دريك) خفيفة سريعة . لقد تغلبت بحرية العروض العكسية الشمالية العاصفة القاسية على بحرية العروض التجارية المعتدلة الهادئة ... نتيجة منطقية !

ومع أن هزيمة الأرمادا لم تضع مباشرة حدا لقوة وامبراطورية اسبانيا ، فقد فتحت الباب على مصراعيه أمام بريطانيا لتدخل الميدان البحرى والتجارى الجديد مع افتتاح القرن السابع عشر . ففى غضون عقدين كانت قد أسست بنجاح أول مستعمرة فى جيمستون « والدومنيون القديم » فى فرجينيا فى ١٦٠٧ على يد رالى . وقبلها بقليل أنشأت شركة الهند الشرقية ووصلت سفنها الى الهند وشاركت فى تجارتها . وفى نفس الجيل استقر « الآباء المهاجرون » فى نيوانجلند .

ولكن فى هذا القرن ـ السابع عشر ـ كان على بريطانيا أن تواجه قوة هولندة التجارية وقوة فرنسا الحربية . ورغم أن قوة فرنسا كانت الأكبر والأخطر ، فقد كان الذى يعنى بريطانيا مباشرة هى هولندة لأنها هى المحتكر الحقيقى للتجارة المحيطية التى تتطلع اليها . ولذلك ورغم أن بريطانيا وقفت فى عدة حروب مع هولندة ضد فرنسا حتى لا تتعاظم قوة الأخيرة الى درجة تهدد الجميع ، فالأغلب أن بريطانيا كانت اما تترك هولندة تواجه فرنسا وحدها واما تنضم الى فرنسا فى صراعها لتحطيم هولندة .

وفى خلال هذا جميعا كانت كل خسائر هولندة وفرنسا تتحول الى حساب بريطانيا مكاسب وأرباحا. فكانت التجارة عبر البحار تنتقل اليها بالتدريج ، حتى اذا ما حطمت فرنسا قوة هولندة نهائيا فى أواخر القرن كانت بريطانيا قد ورثت بالفعل معظم دورها التجارى ، وورثت لندن وبرستول أنتورب وامستردام ، باختصار ورثت بريطانيا موقع ودور



شكل (٣) الاستعمار العالمى فى سنة ١٧٠٠

هولندة . واذا قلنا ان بريطانيا ورثت موقع ودور هولندة ، فقد قلنا فى الحقيقة وان يكن بطريق غير مباشر أنها ورثت موقع ودور البرتغال ، وبطريق غير مباشر أكثر موقع ودور العرب القديم ، وبالتحديد مصر .

نعم مصر ! فقد أصبحت بريطانيا فى عصرها التجارى الجديد فى العالم بنصفيه فى موقع ووظيفة أشبه ما يكون بموقع مصر ووظيفتها فى العالم القديم أثناء العصور الوسطى : هى همزة الوصل بين العالم القديم والجديد بمثل ما كانت مصر همزة الوصل بين آسيا وأوربا، وهى تقع فى ركن المحيط الأطلسى أو البحر المتوسط الجديد بمثل ما تقع مصر على أرض الزاوية من البحر المتوسط القديم . ولم يكن غريبا بعد ذلك أن تصبح التجارة بعدا أساسيا فى حياة بريطانيا بعد ان كانت دولة زراعة ورعى وصيد، وأن تصبح بحق « أمة من أصحاب الحوانيت a nation of shopkeepers » على حد تعبير نابليون فيما بعد ، وأن يصبح « بنك انجلترا » رمزا عتيدا للمركانتلية العارمة .

وفضلا عن احتكار التجارة ، فقد نجحت بريطانيا فى صلح أوترخت فى أن تنتزع جبل طارق وبورت ماهون فى البحر المتوسط ، وتأكد امتلاكها لنيوفوندلند ونوفاسكوشيا . وهنا لابد أن نلاحظ كيف يكرر الموقف المواقف الصراعية السابقة : فرنسا الضخمة الأكثر قارية تحطم هولندة الاصغر حجما الأكثر بحرية ، فترثها دولة بحرية أكبر الى الشمال هى بريطانيا ، مثلما حطمت اسبانيا الكبيرة شبه القارية من قبل البرتغال الصغيرة البحرية فورثتها هولندة البحرية الشمالية ..

وهنا أيضا لا بد أن نلاحظ سياسة بريطانيا الجزرية : فقد كان محورها دائما أن تترك القوى الأخرى على القارة تتصارع وأن تغذى هذا الصراع حتى تضعف جميعا فتتقدم هى لترثها وهى بمنأى فى جزيرتها عن خطر الصراع نفسه . وفى نفس الوقت كان توازن القوى على القارة هدفها الآخر . فكانت تعمل على ألا تسود قوة واحدة كبرى فى القارة ، ولهذا كانت الحليف التقليدى للقوى الصغيرة التى سبق أن عادتها وساهمت فى انحدارها ، وذلك ضد القوى الكبرى الجديدة. هكذا وقفت مع البرتغال ضد اسبانيا ، ثم مع هولندة ضد فرنسا ، ثم كما سنرى فيما بعد مع فرنسا ضد ألمانيا . فهى عدوة القوى الذى قد يهددها ، وحليفة الضعيف الذى لا يهددها . ولعل هذا هو ما اكسبها التسمية بالبيون الخائن Perfidious Albion

هكذا اذن لم يبق الا فرنسا والقرن الثامن عشر . ورغم سيطرة فرنسا الواضحة فى القارة فانها لم

تستطع ان تمنع بريطانيا من الانطلاق نحو السيادة على البحار واحتكار التجـــارة المحيطية والتوسع الاستعماري. وقد بدأت بريطانيا بتحالفها مع عدوها السابق المهزوم هولندة ضد القوة السائدة الجديدة فرنسا • ثم أصبح القرن قرن الصراع بين بريطانيا وفرنسا • وكان الفارق الرئيسي أن فرنسا مرتبطة في صراعاتها بالقارة ولها جبهتان برية وبحرية ، بينما لبريطانيا جبهة واحدة بحرية •

من هنا كانت الأولى مضطرة الى الاحتفاظ بجيش برى ضخم ، وتهمل الأســطول عمدا وبالضرورة ، بينما كان جيش بريطانيا البرى دائما رمزيا ولم تحاول قط أن تنافس فرنسا على البر ، والقوة كلها للاسطول • ولذا فما دامت بريطانيا قادرة على منع غزوها بحرا ، فلا قيمة لضخامة جيوش فرنســا ضدها ، بينما على العكس : ما دامت فرنسا أضعف في البحر فأمام بريطانيا الفرصـــة لضربهـا في مستعمراتها عبر البحار وانتزاعها منها • أي أن وجود حدود برية لفرنسا كان جديرا في النهاية بأن يكلفها ضياع امبراطوريتها الاستعمارية ، بينما كان تحرر بريطانيا من الحدود البرية كفيلا بأن يمنحها امبراطورية استعمارية كاملة • وهـــكذا بالفعل كان •

فمن ناحية لم تستطع فرنسا أن تضرب بريطانيا في جزيرتها ، والواقع أن احدا لم يستطع أن يغزوها منذ الفتح النورماندى حتى يومنا هذا • فقد كان الاسطول كفيلا بقطع الطريق على أية محاولة كهذه. .. تحدت فرنسا ــ ومعها اسبانيا ــ قوة بريطانيا البحرية مرات عديدة في القرن الثامن عشر في حروب ممطوطة مطولة . ولكن هذه كانت تخرج في كل مرة أقوى ، بينما غالبا ما كانت فرنسا تخسر شيئا من مستعمراتها • ففقدت أولا كندا حين عزلتها بريطانيا بحرا في كويبك وعجزت البحـرية الفرنســية عن معاونتها وبذلك سقطت كدومنيون لبريطانيـــا في ١٧٦٣ ، كما ارتفع الضغط الفرنسي بذلك عن ضلوع بريطانيا في نيو انجلند •

ثم فقدت فرنسا بعد ذلك الهند التي غزتهـــا بريطانيا بقليل من قواتها ولكن بكثير من القـــوات الهندية (!) ، وضـــمتها في ١٧٦٣ « كالامبراطورية الثانية » بعد ضياع الولايات المتحـــدة ، وخرجت فرنسا الا من جيوب وأسافين لا وزن لها • ومما يلاحظ أن بريطانيا اقتربت أولا كالبرتغال من الهند من الغرب ، من بومباى بالذات ، ولكنها مثلها لم تستطع أن تمرق الى الداخل من تلك الجبهة الجبلية المغلقة ، فعادت ودارت حول شبه الجزيرة لتقتحمها من بوابتها البحرية الوحيدة والصحيحة وهي بوابة الكنج (الهوجلي سيد) • وبمجرد أن وضعت قدمها على المدخل الطبيعي انفتح الطريق أمامها الى قلب شبه القارة حتى أخضعتها جميعا وحطمت امبراطورية « المغول الأكبر » ليبدأ « الراج Raj » البريطاني في الهند(٣٠) هذا ، واذا كانت بريطانيا قد وضعت قدمها في « حذاء » الهند بدل فرنسا في منتصف القرن الثامن عشر ، فقد استغرقت قرنا كاملا أي حتى منتصف القرن التاسع عشر لتبسط نفوذها على جميع أجزائها •

على أن بريطانيـــا خسرت في تلـك الفتـــرة « امبراطوريتها الأولى » في الولايات الثلاث عشرة في أمريكا • فقد ثارت الولايات في حرب الاستقلال في مرحلة ضعف لقوة بريطانيا البحرية ، وانتصرت لبعد المسافة وضعف الارتباط ، ولكن ايضا لمســاعدة فرنسا واسبانيا للانفصال (١٧٨٣) • على أن ضـياع الولايات الثلاث عشرة ادى الى خروج كثير من المعمرين (الموالين لبريطانيـــا Loyalists) وهجرتهم الى كندا من ناحية والى استراليا من ناحية أخرى ، أي الى تحويل تيار الهجرة والتعمير الى مناطق الدومنيون التي كانت مهملة والمساعدة في تدعيم الامبراطورية الثانية • وهذا يذكرنا بما حدث من تحويل اهتمام البرتغـــال الى البـــرازيل المهمـــلة حين ضاعت امبراطوريتها في الشرق والعالم القديم •

وقد عاد الصراع بين بريطانيا وفرنسا على أعتى مستوى مع نابليون الذي كان أعظم تحد واختبار لقوة البحر • وقد فشلت كل مشاريعه البحـــرية ضد بريطانيا سواء في مصر أو في غزو بريطانيا • فقد خسر أســطوله في أبي قير في الأولى وفي الطرف الأغر في الثانية • وبهذا عجز عن الوصــــول الى بريطانيا أو مستعمراتها بسبب تفوق قوة البحـــر البريطانية أساسا • ومنذ البداية ادرك نابليون ان العقبة الوحيدة في طريقه الى السيادة العالمية هي

(٣٠) Mackinder, Scope & Methods etc.; p. 28.

قوة البحر البريطانية · وحين سيطر على أوربا جميعا كانت هذه وحدها هى العقبة التى تحطم عليها فى النهاية · ولهذا تعد الطرف الأغر بداية السيطرة العالمية المطلقة لقوة البحر البريطانيــة التى ستظل أكثر من قرن دون تحد ، **بل سيصبح القرن التاسع** عشر بلا منافسة قرن السيطرة البريطانية العالمية ·

ولا شك أنه لما يدعو الى التساؤل كيف استطاعت بريطانيا أن تقف بمفردها ازاء نابليون ومعــه أو تحت ســيطرته كـل أوربا · ولكن الحقيقــة أن بريطانيا **كانت تقفُ وراءها كل موارد الامبراطورية** والاستعمار عبر البحار ، وأهم من ذلك أنها كانت تقف وأمامهــا ذلك « الشــريط الــذهبى » Golden Streak الحامى العتيد كما يسمى الانجليز قنال المانش · والواقع أنه فى ضوء هذا العرض الاستراتيجى التاريخى – قد لا يوجد فى العــالم عشرون ميلا ونيف من الماء لعبت دورا فى التاريخ كما لعب المانش ·

وقد خرجت بريطانيا من الملحمه النابليونيـة بمزيد من المستعمرات · فقد انتزعت الــكاب من هولندة ، وحصلت على سنغافورة بالشراء البخس فى ١٨١٩ ، كما كانت قد ضمت مالطة أثناء الصراع · وسيلاحظ فى هذه جميعا صفة المواقع البحـرية الاستراتيجية التى تعد مفاتيح حيوية فى امبراطورية بحرية مترامية ، وهى الصفة التى ستتبلور بصورة حاسمة فيما بعد فى تركيب هذه الامبراطورية ·

الاستعمار البحرى :

خطوط عامة

تلك اذن قصة الاســتعمار وصراع القــوى الاستعمارية الجديدة فى الموجة الأولى للامبريالية فى العصور الحديثة · **بماذا يمكن أن نخرج منها ؟ بعدة** حقائق عامة **بعيدة المغزى** ·

فأولا ، بعد أن كانت أوربا حبيسة فى شــبه جزيرتها فى موقف دفاعى ، محاصرة بين قوى مختلفة من كل الجهات فى العصور الوسطى ، انقلب الوضع وأخذت جانب الهجوم على عوالم جديدة برمتها ، وفرضت حصارها على القوى القديمة من خلف أو من قدام · وكان هذا بداية سيادة أوربا على العالم · على أن الخروج الاستعمارى قد ارتبط بدول غرب أوربا البحرية الساحلية وحدها ، **بينما كانت بقيتهـا** الداخلية بعيدة عنه · **كذلك لم تشارك الدول البحرية** الساحلية الضئيلة أو الصــغرى · فرغم بعض محاولات ثانوية للغاية لأمثال الدانمرك والنرويج وبراندنبرج ، **فانها تخلفت عن الســباق** تماما · وباختصار فقد ارتبط الاســتعمار الحديث أشد الارتباط بالمحيط ونداء البحر والموقع الساحلى ·

ويلاحظ فى هذا الخروج البحرى أن اتجـاه كل من البرتغال واسبانيا الى **أمريكا الجنوبية** ، وكل من فرنسا وبريطانيا الى أمريكا الشـمالية ، انما هو توجيـــه طبيعى يتسق الى حد كبير مع المنطق الجغرافى وخطوط العرض وايحاءات الموقع ، وكذلك مع تشابه البيئة الطبيعية بين الموطن والمهجر · ومن هنا انتهى العالم الجديد الى عالمين : لاتينى فى الجنوب وانجلو – سكسونى فى الشمال ، يتناظران بصورة عامة مع ترتيب الأوطان الأم · وكما تحتل اسبانيا الرقعة الكبرى من أمريكا اللاتينية وتكمل البرتغال بدور ثانوى بالاضافة الى شظايا هولندية وفرنسية وبريطانية ، **تحتل بريطانيا مركز الصدارة** فى أمريكا السكسونية **وتأتى فرنسا فى مرتبة** ثانوية مع تذييل اسبانى · ولما كان خروج أيبريا البحرى قد سبق خروج شمال غرب أوربا بنحو قرن ، فان تاريخ أمريكا الجنوبيــة يســبق تاريخ أمريكا الشمالية بنحو هذا المدى(٣١) ·

ثانيا ، كانت الوحدة القومية شرطا أساسيا سابقا للخروج الاستعمارى · فلم يكن من الممكن القفز الى العالم الخارجى **قبل ترتيب البيت داخليا** · وكان الخروج نتيجة للوحدة وعــلامة عليهــا ، وترتيب توقيته **بعكس الترتيب الزمنى لتحقيق تلك الوحدة** · ومع الوحدة القومية أتى استعمار الكشوف ، ومــع الاثنين أتى الانقلاب التجارى ، ومع الجميع أتت – أخيرا – البورجوازية الليبراليــة · فقــد انصبت مكاسب المركانتليــة والتجــارة الاستعمارية فى العواصم والمدن الكبرى والموانى لتخلق تركيبــا اجتماعيا جديدا أزاغ فلول الاقطاع نهائيا وأحل محله مجتمع التجار والمهنيين ، مما « برجز » مجتمع المدن وغلب الفكر الليبرالى والأوليجاركى على الحـــكم المطلق ·

---

(٣١) Whittlesey, pp. 504-7.

ومعنى هذا أن استعمار الكشوف خلق طبقة جديدة قوية تنافس الطبقة القديمة التقليدية التى كانت تحتكر السلطة والحكم فى المجتمع • فالصراع الجديد هو فى الحقيقة صراع بين أصحاب الموارد المحلية فى الوطن ، وأصحاب الموارد المتدفقة من عبر البحار • ولقد كانت الثورة الفرنسية هى نقطة الانكسار العنيفة فى هذا التطور حيث التحمت البورجوازية المتعاظمة — على فيض مكاسب مستعمرات ما وراء البحار — التحاما نهائيا مع بقايا الاقطاع الزراعى المتحفزة وختمت على مصيرها ووضعت بذلك جرثومة أو خميرة الرأسمالية الناشئة • وبمعنى آخر ، فان الكشوف قد نورت الكيان السياسى والاقتصادى والاجتماعى لدول أوربا البحرية تثويرا وكانت بذلك الأساس لهيكل النظام الجديد •

ومن المحتمل أنه لو لم تحدث الكشوف الجغرافية لتأخر الانتقال من الحقب الاقطاعى الى الحقب البورجوازى كثيرا أو قليلا • ولعلنا كذلك لا نسرف فى التصور اذا قلنا ان هذا التطور من الاقطاع نحو البورجوازية كان يمكن أن يكون أصلا وأساسا من نصيب الشرق العربى عامة ومصر والشام خاصة لو لم يكن قد حدث هذا الأسر التجارى الكامل • ولعل هذا أيضا أن يفسر لماذا تجمد المجتمع العربى الوسيط على النمط الاقطاعى حتى خضرم فيه الى صميم القرن التاسع عشر بل والعشرين حين قفز مرة واحدة من الاقطاع الى الرأسمالية دون أن يمر بمرحلة البورجوازية بمعناها الكامل • لقد ورث غرب أوربا الجديد دور الشرق العربى القديم ليس موقعا ووظيفة فحسب ، ولكن ورث قدره السياسى والاجتماعى كذلك •

ثالثا ، يرتبط صراع القوى السياسية ارتباطا وثيقا جدا بالصراع الاستعمارى • فمن أجل الصراعات الداخلية بين القوى الاوربية فى القارة خرجت للحصول على المستعمرات لتعود أقوى وأقدر على تلك الصراعات ، ومن أجل الحصول على المستعمرات كانت القوى الأوربية تتصارع فيما بينها على القارة(٣٢) • من ثم كان النشاط الاستعمارى ظاهرة « معدية » • وقد تحرك مركز الثقل فى النشاط الاستعمارى وفى صراع القوة حركة قاطعة من الجنوب الى الشمال بصرامة ما بين البرتغال جنوبا حتى بريطانيا شمالا • ولعل هذا جزء واضح المعالم من نظرية هجرة الحضارة والقوة نحو العروض الشمالية • واذا فهم البعض هذا على أنه يعنى انتقال التفوق الى البلاد الشمالية ، فلا ينبغى أن ينسوا أنه يعنى كذلك تخلفها فى البداية •

والمهم أنه فى هذه الحركة تأخذ ميكانيكية الصراع بين القوى البحرية — الذى هو صراع أشباه أساسا من أجل التصفية النهائية للقوة العالمية — تأخذ نمطا محددا ومتواترا بصورة مثيرة • فهى تبدأ بدولة رائدة صغيرة بحرية جدا بحكم الموقع والطبيعة ، تلحقها دولة متاخمة أكبر حجما وأقل بحرية ، لا تلبث بحكم جرمها أن تحطم قوتها ، ولكنها تعجز عن ان ترث دورها ، وانما تلتقطه ببراعة دولة أخرى صغيرة بحرية جدا الى الشمال • هكذا ظهرت البرتغال أولا ، وتلتها اسبانيا لتحطمها بعد قليل ، فترثها هولندة ، ثم تلى هولندة على المسرح فرنسا لتحطم هولندة وشيكا ، فترثها بريطانيا • وسنرى فيما بعد الى أى حد ستستمر أو تنتهى هذه الميكانيكية الفذة فى بقية مراحل الاستعمار الحديث •

رابعا ، فى هذا الصراع لم يكن البقاء لمن يملك القوة البحرية وحدها ، بل والقوة البرية الى جانبها • فقد كانت القاعدة الأرضية القوية العريضة هى الضمان الأخير لبقاء تلك القوة البحرية • فاذا كانت الدول المحرومة من القوة البحرية لم تخرج اطلاقا الى الاستعمار مهما ملكت من قوة برية ، فان الدول التى تملك القوة البحرية دون قاعدة برية متكافئة تسندها وتدعمها ، قد تخرج الى عالم الاستعمار قليلا أو كثيرا ولكنها لا تلبث ان تنقرض فى النهاية • أما النجاح الأكبر فللدول البحرية القوية ذات القاعدة البرية الضخمة(٣٣) • وبمعنى آخر ، فان « الموقع » البحرى الأمثل وحده لا يكفى وان أعطى أحيانا ميزة السبق ، وفى المدى الطويل يلعب « الموضع » دورا تحديديا أخطر وأكثر بقاء • كما كان السمك الكبير يأكل السمك الصغير فى المستعمرات ، كان السمك الأكبر بين القوى الاستعمارية البحرية يأكل السمك الأصغر ! ••

---

(٣٢) المرجع السابق ، ص ٥٧

(٣٣) Church, p. 22.

خامسا ، اذا كان الاستعمار قد قرع أبواب أغلب القارات فى تلك المرحلة ، فقد ظل فى جوهره ساحليا أو شبه ساحلى بدرجة أو بأخرى ، ولو أنه كان أعمق توغلا فى قارات العالم الجديد منه فى قارات العالم القديم • وفى افريقيا بالذات كان الاستعمار ساحليا بحتا وبصرامة • وسواء على الساحل أو فى الداخل ، فقد كانت تلك المرحلة مرحلة الاستعمار « الواسع » لا « الكثيف » • وبوجه عام انعكست هذه الطبيعة الساحلية على نظرة الاستعمار الى القارات الجديدة ، فقد كانت نظرة ملاح أساسا ، أعنى أنه لم يكن يتعرف على كتل قارية بقدر ما كان يعرف أشرطة ساحلية • ومن تراث هذه الفترة وتلك النظرة الأسماء العديدة التى ما زلنا نطلقها : ساحل غانا ، ساحل الذهب ، ساحل العبيد ، ساحل العاج ، ساحل الغلال ، ساحل الزنج ، ساحل البنات أو القرصان ، ساحل ملبار ، ساحل كروmندل ، ساحل كارنتيك Carnatic ، ساحل مورمان Murman الخ(٣٤) •

سادسا ، تعويضا لعجزه عن التوغل الداخلى وعن « الاستعمار الجغرافى » ، أخذ الاستعمار فى افريقيا بالذات نمطا خاصا جدا فى هذه المرحلة هو « الاستعمار الديموغرافى » — أعنى تجارة الرقيق • ذلك اذن كان عصر النخاسة الذى لم يعرف العالم له مثيلا من قبل ولا من بعد ، وتلك كانت بالتالى أسود نقطة وأبشع وصمة فى تاريخ الاستعمار العالمى • فقد كان الرقيق أغلى سلعة فى التجارة الاستعمارية ، وبخار آلة المركانتلية ان لم يكن وقودها الاسود ، وعليه بنت القوى البحرية اقتصادها ورخاءها • وكان للبرتغال أولا ثم الانجليز بعدهم الدور الأكبر فى هذه التجارة الآثمة ، ولو أن الهولنديين والفرنسيين شاركوا بقدر •

ولهذا فاذا كان الهولنديون يقولون ان أمستردام قد بنيت على « عظام الرنجة » (٣٥) ، فمن الصحيح كل الصحة أن نقول ان لشبونة وليفربول قد بنيتا على عظام الرقيق الأسود ودماه • وقد شهد المحيط الأطلسى مثلثا دمويا يدور مع عقارب الساعة — التجارة المثلثة كما تسمى — تبدأ فيه السفن بنقل بضائع ومصنوعات بريطانيا الى غرب افريقيا حيث تستبدل بها شحنات آدمية ثم تنطلق عبر المحيط لتفرغها فى أمريكا الشمالية والوسطى والجنوبية ، ومنها تعود محملة بمحاصيل المداريات من سكر وروم وقطن وتبغ ••• الخ (٣٦) •

وتختلف تقديرات تجارة الرقيق من افريقيا ، ولكن البعض يضعها حوالى المائة مليون على أساس أن من مات أثناء « الصيد » والرحلة ثلاثة أو أربعة أمثال ما وصل بالفعل الى العالم الجديد(٣٧) • وكان هذا الاستعمار أو بالأحرى الاستخراب الديموغرافى نزيفا بشريا رهيبا أصاب القارة بفقر الدم والضمور • ولئن صح هذا الرقم — الذى لا يمكن الحكم له أو عليه هنا — فلا شك أن هذه أعظم موجة فى حركات السكان Völkerwanderung فى التاريخ البشرى جميعا • واذا كانت أوربا تتهم العرب اليوم — تهويلا وتضليلا — بدور « الجلاب » فالذى لا جدال فيه ولا لجاج أنها هى قد لعبت دور « الجلاب والجلاد » معا •

(٣٤) Democratic Ideals, p. 60.

(٣٥) ص ٣٥٦

(٣٦) L. Dudely Stamp, Africa, N.Y. 1953; W. Fitzgerald, Africa, Lond. 1950.

(٣٧) Jacqueline Beaujeu—Garnier, Géog. de la Population, Paris, 1958. t. II, p. 39.



ظلال النار

للشاعر مؤيد العبد الواحد

يضوع الليل فى بيتى حدائق من سنى الأشواك والغار
وأنت حبيبتى ألقاك ظلا لاح فى النار

ونوحا ذاب فى دوامة الضـجر
أأنت حبيبتى فى ليل لندن جسمى الهارى
تمزقه بسهم البرد ريح ذات أظفار .
غريب تاه فى غاب من الحرمان والسهر

تجلل ناظريه رؤى كئيبات بأستار
من الظلماء من سحب حزانى دون امطار
يحدق فى دخان الموقد الجوعان على شذى من الغار
يضوع على صحارى العزلة السوداء على تنفس الروح
البعيــدة عن مغانى الحب والأهل

يقلب صـفحة السهل
عسى ينزاح طيف للهوى منها على مهل
عــلى مهل
غريب ضاع لا روح تواســيه
سوى الأطياف من بوابة الأفق

●

الا من هجعة فى الليل تؤويه
وقبل اليوم ما عرف السهاد يشد بالألق
وبالأطياف حملاقيه فى شـبق
غريب فى متاه الظن ضاع وضاع ماضيه
من الجــوع الذى فيه ..
ويشرب دمعه ظل من الغســق

غريب ضاع لا روح تواســيه
ولا طيف يرف بحبه النائى
غريب ضاع فى اشتات اصـداء
غريب فى ليالى البرد لا روح تواســيه .

●

يجوع الليل فى لندن يضفى جوه الكابى
على روحى ..
فيعوى الظن فى افقى وتمضى للأسى تنهد اعصابى



فنوحى يا ذئاب الأفق فى ليل القرى نوحى
فما طلع الصباح على أو بدأت تشد به المناقير
ولا عبقت بأشذاء قوادير
فنوحى يا ذئاب الأفق فى ليل القرى نوحى
وعبى من جراحى والعقى روحى
فما طلع الصباح ولا لكسب القوت من أعشاشها طارت عصافير

ولا مرت ببال الظن أن يتركني أقبر
أنا والنـــار والســـهر
وأشباح تسود مضجعي والبرد والمطر
أأقضي الليل وحدي للأسى أسهر
أما يطوي المدى ما بيننا اذ يأزف السفر
يجوع الليل في لندن يضفي جوه الكابي
عـــلى روحي ..
فيعوي الظن في أفقي وتمضي للأسى تنهد أعصابي .

●

يضج الليل في لندن غابات من الفتيات والعطر
بشـــلالات أنـــوار
الا يا ليل يا رعشة تسري
بقلبي هاك كل جوانحي أو بعض أسراري
يضج الليل في روحي فأنساها
بأنوار من الحب
فغير العطر والأطياف ما خل فواساها
وللأنوار ينعس ســـاهرا قلبي
الا يا ليل يا باهجة الأفق
تحن اليك روحي تعصر الأنوار من شبق
تحن اليك روحي تملأ الغابات : أواها
ويتبع خطوى الوسنان يسبح في دمى ظلا من الآس
ينبه في عروقي السمر من ذكرى هوى يذكيه احساسي
يضج الليل في لندن غابات من الفتيـــات والعطر
الا يا ليل فارفع عن سماء الروح بلواها
لأضحك للأزاهر والنجوم ولمعة الفجر .

●

تفتح ليلك المسحور باقات من الأطياب والرقص
فقصي للغريب الحب ، لي قصي
بألوان بأطياب بأنوار
تتوج ليلك الوهاج أكليلا من الغار

فأنسى غربتي في جوها الذهبي
وأسرح أتبع الزهرات كالأطفال في لعب
تسير خطاي ، في طرق الخيال ، الى حمى داري
تطوقه الأزاهير الصغار بحمرة الشهب

أشم عبير أمس وهو ينضح من رداء أبي
رداء أبي المعلق منذ مات وراء أستار

سألثمه فتطفأ في عروقي جذوة التعب .

مأساة فلسطين

في الأدب العربي المعاصر

بقلم صبري حافظ



كتب كافكا عن الانسان الذى استيقظ فجاة ليجد نفسه مساقا الى محاكمة غير عادلة ، هز ضمير العصر كله . ولكن عندما صحا اكثر من مليون انسان ، بعد كابوس طويل مزعج ، ليجدوا انفسهم خارج اسوار بلادهم ، لم يحدث شيء .. بل سارعت دول العالم «المتمدينة» الى اسدال ستار المشروعية فوق جسد هذه النكبة الدامية التى لطخت بالعار ضمير القرن العشرين . زادت بالمأساة وهادا لم تعرفها من قبل . فلم يسمع التاريخ البشرى عن مسح شعب باكمله من فوق الأرض التى عاش عليها آلاف السنين ، عن يقظة اكثر من مليون انسان فجاة ، ليجدوا انفسهم متسربلين باسم غريب للغاية .. « اللاجئين » .. مكدسين بالالاف فى مخيمات وكالة الغوث ، مشـــدودة عيونهم الى مبنى الوكالة الأنيق .. علّه يدر العطايا ، يمضغون مع عذابات الانتظـــار الطويل ، الذل والاسى وحلم العودة .

ورغم ماساوية هذا الوضع المرعب المذل ، فقد ظل مجمدا طوال السبعة عشر عاما الماضية . دون ان يقدم من التحديات للعالم ، ما يتناسب مع عنف التمزق الذى ينهش اعماق اللاجئين .. ولما كان الجواب ـ كما يقول توينبى ـ متناسبا مع نوعية التحدى . كان علينا أن نتناول بالدرس كافة التحديات التى يقدمها اللاجئون الفلسطينيون اليوم . غير ان الوقوف على طبيعة هذه التحديات الواشية بمستقبل النكبة ، يتطلب بداءة التعرف على الأسباب الراسمة للازمة من جهة ، وعلى جذورها التاريخية من جهة أخرى . ورغم أن التعرف على هذه الاسباب والجذور قد ينصرف بنا عن الهدف الرئيسى من هذه الدراسة ، فاننا سنحاول التملص من الاستسلام لاغراءاته . وسنكتفى بالتعرف ، بسرعة وبتركيز شديدين ، على الخطوط العامة التى بلورت ملامح هذه المأساة الضارية وساهمت فى تشكيل أبعادها .

فمنذ اواخر القرن الماضى ، بدا الحلم الخرافى فى العودة الى ما أسموها (أرض الميعاد) يدق راس اليهودى النمساوى تيودورهيرتزل . ووراء قضية الفريد دريفوس وقف بكل الحاح الحلم وكل هذيانه ، يقرع نواقيس الاضـطهاد ، ويبكى ذلك اليهودى التائه المسكين الذى يستحر الدموع خلال بحثـه الضائع المشتت عن طريق الى حائط المبكى . واصدر هرتزل كتيبه (الدولة اليهودية) حيث شرح فكرته الرامية الى ضرورة تكوين دولة لليهود . ثم أعقبه بروايتـــه (الأرض الجديدة القديمة) التى رسم فيها معالم الطريق الى أرض الميعـــاد المرتقبة . وتنبأ فى هذه الرواية بان فلسطين سوف تصبح دولة لليهود فى عام ١٩٢٣ على اكثر تقدير . ولكن تنبؤات حلمه ، كانت أكثر سذاجة مما فى الواقع من تشابك . وإن نجحت فى تجميع القوى اليهودية العالمية للالتفاف حول حلم العودة .. وافرز هذا التجمع مؤتمرات بال الدورية العديدة . حيث تحولت خرافية الحلم الى مطالب واقعية اربعة ترمى الى تحقيق وطن قومى لليهود .. واين ؟.. فى فلسطين التى كانوا يعتقدون حسب مقررات مؤتمر بال بانها « وطن بالاسكان ، ولا بد ان ياخذها شعب بلا وطن . وان واجب اليهود هو تضييق الخناق على عرب فلسطين ، حتى يضطروهم الى الهرب » وتحالفت الصهيونية مع أعلى أشكال الرأسمالية ـ الاستعمار ـ لتحقيق هذه المقررات الاربعة .. فنشطت الصهيونية العالمية فى أواخر

القرن الماضى فى نشر كتاب « التلمود » (١) على نطاق واسع ، بعدما أزاحت عن وجهه الكثيب رغام أربعة عشر قرنا من النسيان والاهمال والحضارة . ذلك لأن كافة الافكار التى تحتضنها دفتا هذا الكتاب ، تتنافى بشكل مباشر مع كل انجازات الحضارة والانسانية .. وبدأت الجحافل الجرادية مع مطلع القرن الحالى فى غزو فلسطين تحت رداء الهجرة الى الوطن التوراتى الموعود .

ومن رغبة الامبريالية العالمية فى الحصول على مرتكز استراتيجى لها فى المنطقة العربية ، بعد ظهور ارهاصات المد التحررى بها . تلك الارهاصات التى يعد تزايدها باليوم الذى ستموت فيه كافة التيارات الرجعية والعميلة فى هذه المنطقة . ومن الحاح الحلم الخرافى فى العودة على رؤوس يهود العالم ، الذين دفعتهم الانعكاسات الحضارية لحياتهم فى مجتمعات تعبد الاله الذى قتلوه ـ حسب تعبير عزيز على سارتر ـ الى التقوقع فى أقليات محددة المعالم داخل المجتمعات التى يعيشون فيها . أقليات يرغمها واقعها الانعزالى كاقلية على التماسك ، ومن ثم يدفعها فى متاهات الاحساس بالاضطهاد والرغبة فى الحصول على الوطن التوراتى الموعود . ومن انتشار الفكر العنصرى وازدياد الارهاب الهتلرى المجنون الذى رغب فى القضاء على اليهود فدفعهم الى اعتناق العنصرية والتماسك ، ثم الضغط على الضمير العالمى بثقل كل اليهود اللاجئين الهاربين من معسكرات الابادة النازية . ومن قدرة الراسمال اليهودى على توجيه مقدرات الكثير من حكومات الغرب ، واستصدار وعد بلفور فى نوفمبر عام ١٩١٧ ثم تصريح ترومان فى أغسطس عام ١٩٤٥ . ومن وقوع الوطن الفلسطينى تحت نير الاستعمار الانجليزى الذى منح اليهود وعدا ـ على لسان بلفور عام ١٩١٧ ـ بوطن قومى فى فلسطين ، ثم أعطى العرب آخر ـ على لسان مكماهون عام ١٩٢٥ ـ بوطن عربى حر بها . ومن توق الرجعية الداخلية الى تحقيق مطامع توسعية شخصية بمعاونة القوى الامبريالية العالمية . ومن تدهور الظروف العالمية جملة خلال المرحلة الواشية بميلاد الحرب الاستعمارية العالمية الثانية.

ومن عدم قدرة الجماهير العربية على توجيه مقدرات الأمة العربية وقتها . ومن ضياع كل جهود شعب فلسطين لحماية بلاده (٢) أمام الامكانيات اليهودية المدعمة عالميا .. من كافة هذه الخيوط المتشابكة ، تجمع النسيج المأساوى لنكبة فلسطين . وفتح مواليد المأساة عيونهم فاذا بهم يكرعون حنظل مأساة بربرية لم يعرف التاريخ البشرى مثلها من قبل . ويعيشون فى العراء ، وعلى مرمى البصر منهم ، وخلف أسوار الشوك والصبار ، ينام الآخرون فى بيوتهم ، ويتدفأون بالاخشاب التى جمعوها فى مطلع صيفهم الدامى الأخير .. صيف عام ١٩٤٧ .

هذه هى الخطوط العامة التى ساهمت فى نسج أحداث النكبة الفلسطينية الضارية التى ذهبت بالمأساة الانسانية الى حيث لم يسمع وقع لقدم بشرية من قبل .. فما هى التحديات التى تقدمها هذه المأساة الدامية لعالم اليوم ؟.. حتى مطلع هذا العام كان الوقوف موقفا سلبيا هو أبرز الألوان فى لوحة التحديات التى يقدمها اللاجئون الفلسطينيون للعالم . بينما الجزائر على بعد خطوات منهم تقدم حلا من نوع آخر لمأساتها . حلا ايجابيا فعالا ما يلبث أن يستدعى النصر .

وقد تركت سلبية التحدى هذه ميسمها على كل ملامح النكبة الفلسطينية ، واستطاع القعود عن فعل شىء أن يعلن عن نفسه عبر كل سمة من سماتها . صحيح أنه الى جانب هذه التحديات السلبية كان ثمة عمليات انتحارية متعددة وفردية . ولكنها ككل العمليات الانتحارية والفردية لم تسفر عن شىء ذى بال . ومن ثم ظل هذا الوضع المرعب المذل مجمدا خلال هذه الأعوام الطويلة . لأن سلبية التحدى ، والرؤية الغائمة لأبعاد المأساة ، والتى ارتوت منها كل المحاولات الانتحارية والفردية ، لم تتمكنا من فعل شىء .. هذا من جهة . ومن الجهة الاخرى ، لعدم استطاعة هذه المأساة أن تطرح نفسها على الصعيدين الأدبى والعالمى ، بما يتناسب مع تغلغلها الدامى فى أعماق الضمير الانسانى . ولم تتمكن من الوقوف بصلابة فى وجه دوامات الدعاية الصهيونية المجنونة . لعدم انجابها فنا يتناسب مع أعماقه الثرية بالأسى . بينما راح سعار الدعايات الصهيونية المجنونة يلتهم كل شىء ، ويطمس كل معالم المأساة أمام العالم . هذه الحقيقة الدامية تستلفت نظر أى باحث فى الأدب العربى . وليست الحجج القائلة بعدم مرور وقت كاف على تبلور ابعاد المأساة ، بقادرة على ازاحة أستار السلبية من فوق وجه هذه الحقيقة الدامية . خاصة وأن ثمة مآسى تاريخية متعددة قد استطاعت أن تطرح نفسها فنا ، خلال فترات أقصر بكثير من تلك التى مرت على ميلاد الوضع الراعب المذل فوق الأرض الفلسطينية . وليست مأساة فرنسا الجاثية تحت أقدام الفاتح النازى ببعيدة عن الأذهان ، بكل ما رافق هذه المأساة التى لم تستغرق سوى بضعة شهور من انتاج أدبى وفنى ساهم فى استنهاض الهمم للالتفاف حول فرق المقاومة ومؤازرة جهودها . وما كتبه أدباء أسبانيا فى الحرب الأهلية ليس هو الآخر ببعيد .. فقد ساهمت كتابات لوركا ورافاييل البرتى وانطونيو مخادو وخيمينز ومانويل دى فالا ورسوم بيكاسو وسلفادور دالى وغيرهم فى فتح أعين العالم على أبعاد هذه المأساة الفاشية التى كانت ترزح أسبانيا تحت وطأتها . وكذلك ساهمت كتابات الأدباء والمفكرين الصينيين ابان ثورة مايو ١٩١٩ فى اذكاء أوار النضال من أجل تحرير الصين وتخليصها من الاستعمار والأوتوقراطية . وغير هذه الأمثلة كثير .

---

(١) التلمود ، كتاب وضعه بعض حاخامى اليهود فى القرن الخامس الميلادى ، يتضمن الكثير من الأفكار الصهيونية المتطرفة عن سامية اليهود وسموهم على بقية الأجناس البشرية . كما تتأكد عبره كل فكريات الصهيونية المتطرفة ومسلكها المدائى ، ورغبتها فى ممارسة أحاسيس التفوق على بقية الأجناس البشرية بل وتدميرها .

(٢) قام الشعب الفلسطينى بمقاومات متعددة على طول المدة التى تم فيها الاستعمار اليهودى ، نذكر منها اضطرابات يافا فى أول مايو ١٩٢١ وثورة البراق فى أغسطس ١٩٢٩ ، ومؤتمر يافا الوطنى فى مارس ١٩٣٣ ، وعصابات الشيخ عز الدين القسام المحاربة فى١٩٣٤ ، والاضراب الشامل فى أبريل١٩٣٦ ، وغيرها من الصور الكفاحية التى أكدت بسالة الشعب الفلسطينى ورغبته فى حماية بلاده .



وقد استطاعت كل هذه المآسى أن تعطى أدبا حمل المأساة داخله وطاف بكل بلدان العالم يستجلب النصر ويستدعى الخلاص ، ويحمل عبر جزئياته دقائق هذه المآسى ليفتح على كل ما فيها من بشاعة ولا انسانية عيون العالم . الا أن النكبة الفلسطينية لم تتمكن من انجاب انتاج أدبى وفنى يقوم بنفس الدور . ولا نعنى بهذا أن المأساة كانت عقيمة تماما فى هذا المجال ، ولكن الذى نعنيه هو عجز كافة الانعكاسات الفنية لها عن الارتفاع الى مستواها أو الاحاطة بكافة ابعادها . قد يقال ان هذا راجع الى تخلف الأدب العربى ككل . ولكن الحقيقة الواضحة ، تعلن عن شدة تخلف التعبير الأدبى عن هذه المأساة ــ حتى ــ عن ركب عربة الأدب العربى المتخلفة نسبيا . وان تمكنت قلة من الأعمال الأدبية من حمل بعض ابعاد المأساة داخل طياتها أو الارتفاع نسبيا الى مستواها ، الا ان الغالبية العظمى من الأعمال التى تناولت هذه المأساة قد وقعت فى الشرك المنصوب أمام الأعمال التى تحمل داخل جزئياتها قضية سياسية .. أعنى الخطابية وعلو الصوت والجنوح الى الافتعال والمعالجة الغلافية .

ومن الغريب أن كافة الأعمال الأدبية التى عبرت عن وجهات النظر العربية المختلفة ــ صحيحة كانت أم خاطئة وجهات النظر هذه ــ تكاد تتضاءل أمام دوامات المد الأدبى الصهيونى الذى قدم للعالم مبررات عديدة وغير معقولة لمجىء اليهود الى فلسطين ، واستدر عطف العالم على قضيتهم رغم عدم عدالتها . عبر الكتابات الصهيونية الممتدة من رواية تيودور هرتزل (الارض الجديدة القديمة) حتى آخر أعمال الكاتبة الاسرائيلية الشابة يال دايان (طوبى للمرتعدين) مرورا ببنيامين دزرائيلى وجورج اليوت وارثر كوستلر وليون اوريس وغيرهم . هذا بالاضافة الى ان الصهيونية العالمية قد استطاعت أن تترك بصماتها على الكثير من الآداب العالمية . ولا يمكننا أن ننسى التأثيرات اليهودية فى اعمال جيمس جويس وخاصة فى روايته (أوليسيوس) ، وغير جويس كثيرون ــ على سبيل المثال لا الحصر ــ فرانز كافكا ولورانس داريل ومارسيل بروست وهنرى ميللر ومارى ماكارثى وغيرهم . كل هذا تمكن من تغليف القضية ، على الصعيد العالمى خاصة ، بستار من ضبابية الدعاية . وأفقد الكثيرين الرؤية الصحيحة لأبعاد المأساة ، ولنجتاز الآن عتبات المقدمات النظرية ، لنرى كيف عبرت الفنون الأدبية المختلفة عن هذه النكبة الدامية .

●

فى البداية تركت المأساة ظلالها على الادب الشعبى ، وخاصة فى الاماكن المجاورة لارض النكبة ... خلال الحكايات العديدة الراغبة فى نزع أردية التقصير من فوق كتفى الانسان العربى تجاه هذه القضية . ملقية العبء كله على الطابع الخداعى لحرب المأساة وعلى عدم عدالتها . غير أن هذه الحكايات ما لبثت أن كفت عن الانتشار بعد أن عانق اليأس أبعاد المأساة . وتقبلت المأساة فى النهاية ــ خلال المعالجات الفلكلورية لابعادها ــ كنوع من العقاب الالهى الذى ما تلبث ان تنزاح بالصبر غمته . وقد ارتوت هذه الرؤية الفلكلورية للمأساة من جدول المعالجات الخاطئة ــ على الصعيد الفكرى ــ للقضية الفلسطينية . ومن جهة أخرى فقد وقعت هذه المعالجات

بين براثن الرؤية الأسطورية للحدث . تلك الرؤية التى تعد جزءا من طبيعة الابداع الفلكلورى ، والتى وهبت الأحداث طاقات أسطورية لا معقولة ، تتبدى مثلا خلال حكاية « المسدس الذى أهداه الملك الى أحد المحاربين ويستطيع اذا صوبه من اريحا ان يصيب راس شاريت فى تل ابيب » (١) وقد ادى هذا الى عدم مشاركة الفنون الفلكلورية بدور فعال فى التعبير عن ملامح النكبة وفى القاء دفقات من الضوء على كل أبعادها . اذ ساهم اكتفاء هذه المعالجات الفلكلورية بهذا الدور الضئيل المتوقع وتقبل المأساة باعتبارها نوعا من العقاب الالهى الذى تنزاح بالصبر غمته ، فى تعميق أبعاد السلبية التى رانت على كل ابعاد هذه القضية . ومن الغريب ان يكون هذا الموقف السلبى صادرا عن الفنون الفلكلورية . الا ان التعرف على طبيعة الظروف التى عاشتها البلاد المجاورة للمأساة ـ كالأردن وسيناء ولبنان ـ ابان حدوثها أو بعد ذلك بقليل ، سوف يقع بنا على تبرير معقول لكل هذه السلبية التى رانت على الأعمال الفلكلورية وسوف يفسر لنا أسباب تحجر القضية فلكلوريا فى هذا الاطار الضيق من الحكايات الشعبية والأغنيات الشفوية التى عجزت تماما عن القاء اى دفقات من الضوء على ابعاد المأساة .

كما وقعت فى وهاد هذا العجز نفسه أغلب معالجات الشعر العمودى لقضية فلسطين ، ذلك لان نوعية الرؤية هى التى تحد امكانيات هذا الشعر قبل نوعية الأطار التكنيكى . لذلك نجد أن أغلب معالجات الشعر العمودى للمأساة الفلسطينية ، تنطلق بداءة من فقدان الرؤية الصحيحة لأبعادها . وان توفرت فى معظمها سلامة النية وحسن القصد . غير أن الأعمال فى الأدب ليست بالنيات ولكنها بالنتائج . والرؤية الغائمة لأبعاد النكبة الفلسطينية لا يمكنها ان تنتج أدبا معبرا عن جوهر هذه النكبة الحقيقى حتى ولو رافقتها النوايا الحسنة والطيبة . فالأعمال الفنية التى تتناول امثال هذه المآسى لا تستطيع أن ترتفع الى مستواها دون فهم حقيقى وعميق لكافة أبعادها وتعرف شامل على كل جذورها . وعدم فهم الشعر العمودى لأبعاد النكبة الحقيقية وفقدانه الرؤية السليمة لجذورها ، هو المسئول عن تبدى المأساة داخله بهذه الصورة الممعنة فى السذاجة والكاريكاتورية .. اذ يرى كثير من هذه المعالجات ان سبب المأساة الفلسطينية كله كامن فى نفوسنا ، وهى فى راى الياس قنصل مثلا نتيجة لسوء أخلاقنا ..

انا خسرنا القـــدس وهى وديعــة
فى عهــدنا من سؤدد الخــــلاق
ما كان من وهن الســــلاح ضياعها
بل من شـــيوع الذل فى الاخـــلاق

الى هذه الدرجة من السذاجة وطيبة النية ، بلغت بعض المعالجات العمودية لمأساة فلسطين . وانا لا استشهد هنا بأبيات شاعر ناشىء أو مبتدىء ، بل بابيات واحد من كبار شعراء المهجر كما يقولون .. هكذا يرى الياس قنصل ابعاد المأساة ، بينما يرى رشيد سليم الخورى ، وهو شاعر مهجرى كبير ايضا ، شغل كاغلب المهجريين بالقضية ، أن عراقة امجادنا ستستدعى لنا بشائر الانتصار ، تزيح عن وجه الأرض السلبية الغزاة . فقط الأمل معقود على فارس سمهرى كصلاح الدين الايوبى ليحقق ببسالته المعجزة . يمزق عن بطولاتنا العريقة الأكفان ..

يدعوك شــعبك يا صـــلاح الدين قم
تأبى المروءة أن تنـــام ويســـمروا
نسى الصــــــــليبيون ما علمتهم
قبـــل الرحيـــل فعـــد اليهم يذكروا

ومن نفس البئر يرتوى أحمد محرم ـ وهو شـــاعر كبير ايضا ـ فيصرخ ..

يا آل يعـــرب من يرينى خالـــــدا
يزجى الخميس ويســتحث القنيــا

وليست القضية هى افتقاد خالد أو صلاح الدين ، والبطولات الفردية لن تستطيع فعل شىء ، ولا يمكن لمثل هـــذه الاهازيج والبكائيات أن تعبر عن القضية أو تحمل حتى بعض سماتها ، فالبطل الفرد لن يصنع شيئا ، تشهد على هذا كل المحاولات الانتحارية التى غرق معظمها فى البطولات الفردية الصارخة ولكن دونما جدوى . اللهم الا ذلك اليأس الخانق الذى ران على كل شىء ، وسربل بوشاحه الكئيب كل المحاولات الراغبة فى العثور على حل ملائم لهذه النكبة الدامية . وتلك السلبية المميتة التى اغرقت فى لججها كل التحديات والتى تحدثنا عنها منذ قليل . وجنوح الشعر العمودى الى التركيز على أهميــة البطل الفرد ، فضلا عن ارتوائه من فهم خاطىء لطبيعــة دور البطل فى التاريخ ، يســاهم بعفوية ولا وعى فى تكثيف كل اليأس والسلبية التى جللت بلونها القاتم كل جزئيات هــذه النكبة . ساهم فى ذلك ايضا وقوع الشعر العمودى فى الفهم الخاطىء اصلا لطبيعة النكبة الفلسطينية . اذ يبكى على الجارم اطلال المأساة التى يعتقد ـ برؤية ساذجة للغاية وقاصرة ـ انها تكرار لما حدث فى الأندلس . بينما النظرة البسيطة لما حدث هنا وهناك تؤكد الفرق الشاسع بين القضيتين ، وتبرهن عل قصور هذه النظرة التى ظلمت ماساة فلسطين كثيرا . ثم يعود ليعزف أيضا على نفس الوتر النشاز ، افتقاد البطل الذى يشى تناوله له بمفهوم خيــالى للغاية عن فكرة لابطولة ومثالى .. وتاكيـــد زائد عن الحد لدور الفرق دون ما ادنى اشارة الدور الجموع ..

قلبى وفيض دموعى كلمــــــا خطرت
ذكرى فلســطين خفـــاق وهينـان
لقد اعاد بهــــا التـاريخ اندلســا
اخرى وطـــاف بهنـــا للشر طوفان
ميرالنـــــــا فى فتى حطين أين مضى
وهـــل نهايتنـــا يتم وحـــرمان !!

لم يستجدى اليهود ان يردوا له ما أخذوه منه .. (كذا) .. يا لها من مسالة بسيطة للغاية .. أن ننثر الضراعات على أعتاب العدو فيرتد على اعقابه ، وكانما المسالة لا تحتـــاج لاكثر من كلمات اقناع بسيطة ..

(١) راجع مقال غالب هلســا « الدعوة الى ادب صـــادق للمأساة » ، الآداب ، مارس ١٩٦٤ .



ردوا تراث أبينـــــا ما لكم صـــلة
به ولا لـــكم فى أمرنا شـــان

هذا هو الدرب الرئيسى الذى عليه سارت أغلب معالجات الشعر العمودى للمأساة .. ولكن الوقوف على عتبات هـذا الدرب وحده يظلم هذه المعالجة . اذ استطاع عدد شديد القلة من أبناء القريض القديم ، أن يقدموا من خلال معايشتهم الواعية لجزئيات النكبة ، وانصهارهم فى بوتقتها . بعض الأشـعار العمودية التى حملت داخلها بعض الأبعاد الحقيقية لهذه النكبة وبعض ملامحها الصادقة . اذ نعثر مثلا فى بعض قصائد ابراهيم طوقان وبرغم الوشاح الذى يسربلها بالرؤية الخارجية وبالاكتفاء بالجانب الخطابى والعاطفى من النكبة على ارهاص حقيقى ببداية النكبة عبر معايشته لميلادها .. يقول ابراهيم طوقان مع بدايات المأســاة منبها الى العنكبوت الذى ينسج خيـوطه بدأب ..

يهــاجر ألف ثم ألف مهـــربا
ويدخل ألف ســـــائحا غير آيب
وفى البحـــر آلاف كأن عبـــابه
وامواجـــه مشـــحونة فى المراكب
بنى وطنى هــل يقظـــة بعد رقدة
وهل من شـــعاع بين تلك الغيـــاهب

ووعى الشاعر بحقيقة النيات المتخفية خلف أستار الهجرة ، هو الذى أكسب حتى بناءه الشعرى بعض القوة ، مما يؤكد لنا ان القضية أساسا ليست كامنة فى الاطار التكنيكى الذى يصب فيه الشاعر عمله بقدر كمونها فى نوعية رؤيته لموضوعه وان تلاحم الاثنان ، فنجد أن رؤية ابراهيم طوقان السليمة لبدايات المأساة هى التى أمدت صوره الشعرية بتلك القوة الكامنة فى البيت الثانى الذى يصور زحف المهاجرين الجرادى وكأنما أمواج البحر قد شحنت فى المراكب .. ولا يكتفى بهذا فقط ، بل يفطن الى ضرورة التيقظ الى هذه المؤامرة التى تحاك خيوطها فى بطء ويطالب شعبه بالوقوف ضدها .

ومن نفس البئر ترتوى معالجة فدوى طوقان فى ديوانها (وحدى مع الأيام) لأبعاد المأساة الفلسطينية . بئر الرؤية الزاعقة والعرض الخارجى والاثارة العاطفية ، وان لمحنا وسط كل هذا رؤية شبه سليمة لأبعاد المأساة الراهنة .. وتصويرا للوضع الراهن لها فى قصيدتها (بعد النكبة) ..

يا وطنى مالك يخنى على

روحك معنى الموت معنى العدم

ما بالهم قد حال من دونهم

ودون مأساتك حس أصم

هم الأنانيون قد أغلقوا

قلوبهم دون البلاء الملم

أحنوا رقاب الذل يا ضعفهم

واستسلموا للقادر المحتكم

ستنجلى الغمرة يا موطنى

ويمسح الفجر غواشى الظلم

لن يقعد الأحرار عن ثأرهم

وفى دم الأحرار تغلى النقم

فبرغم الخطابية والنثرية والتصوير الخارجى ، يمكننا أن نعثر على جزئية سليمة فى رؤية الشاعرة للوضع الراهن للمأساة ، وهى تصويرها لاستسلام مواطنيها للرقاد والبلاء والذل ، باعتبار هذه الحالة احدى الحالات الواجبة التخطى ، والتى بدون تجاوزها لا يمكن للفجر أن يطل . كما يمكننا أن نعثر أيضا على تصوير شعرى لواقع المأساة الراهن لدى بعض الشعراء الشبان الذين انداحت المأساة فى أعماقهم بموافقة المكونات الحضارية والثقافية لهذا الجيل ، والتى ساهمت فى تعميق تصوره للمأساة . غير أنهم يجاهدون لتقديم هذه الرؤيا كاملة عبر الاطار الجامد للشعر العمودى ، فتأتى محاولتهم مزيجا من الرؤية الموفقة والشكل المتعثر .. هذا ما تقدمه لنا قصيدة الشاعر الفقيد عبد الباسط الصوفى (لاجئات) ضمن ديوانه اليتيم (أبيات ريفية) ..

اللاجئات ! وأى جرح راعف

سئم الضماد فلم يطق تضميدا

تحت الخيام الهاجعات طفولة

حيرى تعانى اليتم والتشريدا

تحت الخيام أب تلوى ثاكلا

وأمومة تطوى الليالى السودا

وطن يمج دماءه من صدره

روته مأساة الحياة طريدا

الرؤية الواعية لواقع المأساة الراهن ، تتبدى عبر هذا التصوير الشعرى لها ، برغم أن الاطار القديم يحوم بها بالقرب من العاطفية الزاعقة والخطابية أحيانا .. غير أن أمثال هذه المعالجات قليلة جدا فى الشعر العمودى ، وبرغم هذا تعمدنا الاهتمام بها لأنها اللبنة الوحيدة السليمة فى بناء هذا الشعر الذى ينسرب كله فى ذلك الدرب الذى يصرخ بافتقاد البطل او التاسى على الأطلال وبكاء فجيعة الضياع .

●

لكن ترى .. هل تشكو المأساة بالدرجة الأولى من غياب الهرقل الذى يفك بروميثيوس الموثق ، ويصرع النسر الخرافى ناهشا كبده ؟.. أم أن للمأساة أبعادا أخرى ؟.. أبعادا يفرضها ذلك الوضع الغريب الذى يعيشه اللاجئون ؟ هذا ما تحاول أن تقدمه معالجات الشعر الحديث لأبعاد النكبة الفلسطينية . والشعر الحديث رؤيا قبل أن يكون تكنيكا . انه اجترار لجزئيات واقع يمزق الرعب مقل أبنائه حينما يقرأون عن الأهوال التى دارت فى هذا العصر ، وعن ألاعيب الحرب الباردة ـ مخترع العصر الحديث ـ التى تمزق أعصابهم كل لحظة . هذا الشعر اذن رؤية معاصرة للواقع الجديد الذى يعيشه عصرنا الذى دمر فيه العلم كل الفلسفات الغيبية . واصبحت مواضعات العصر الجديدة تلك جزءا من التكوين الحضارى والنفسى لأبنائه ، ومن ثم جاءت استجاباتهم لهذا الواقع ورؤيتهم لقضاياه متناسبة مع جدة هذا التكوين النفسى والحضارى . فكانت جدة الأسلوب التعبيرى الذى ظهر فيه الشعر الحديث ، وظهرت مصطلحات جديدة عن البناء بالصور والتفكير بها وعن الوحدة العضوية للقصيدة ، واكتسبت التفعيلات العروضية القديمة طاقات ايحائية جديدة ، بعد ما تحررت من رتابة العدد وقيوده ، مما وسع طاقة القصيدة الجديدة على استيعاب قضايا العصر وأكسبها قدرا كبيرا من المرونة . فجاء عطاؤها أكثر ادراكا لأبعاد المأساة وأكثر فهما لنوعية التحديات التى تقدمها لعالم اليوم ، ولكل ما فى هذه التحديات من سلبية .. يقول أحمد عبد المعطى حجازى ..

ما زالت فى متحف مدريد

أثواب السلطان العربى

ما زالت فى تيه النقب

لاجئة ترثى أوقات الحب

لما كانت يافا .. يافا

وأخيرا .. ماذا بعدك يا يافا ؟

كم سنة ونصير حكاية

ويقول العلماء .. العرب انقرضوا

فى القرن العشرين انقرضوا

كانوا أهل حضارة

أنكون شهود المأساة ؟!

أأكون أنا آخر أبناء أبى ؟!

والشاعر هنا يقدم وعيا بجزئيات المأساة أكثر عمقا من ذلك الذى قدمته حتى أكثر معالجات الشعر العمودى نضجا . لانه يعى بحق ذلك التحدى الذى تقدمه أكداس اللاجئين بأرض الانتظار .. ذلك التحدى الذى يقف فى صف واحد مع عاطفية

الذكرى التى يثيرها قفطان السلطان العربى المعلق على حوائط المتحف المدريدى .. وهو يبدأ بيته الذى يتحدث فيه عن اللاجئة التى ترثى الحب والوطن بارض الانتظار بنفس الكلمة التى بدأ بها بيته عن المتحف المدريدى (مازالت) لانه يعرف أن التأسى على الماضى لن يفعل شيئا سوى تجميد هذا الوضع المرعب بصورة متحفية تفقده كل ما فيه من رعب وذل . ويدرك فى الوقت نفسه أن تجميد هذا الوضع يهدد كل لحظة بالانقراض ، بزحف الوقت الذى يصرخ فيه العلماء « العرب انقرضوا ، كانوا أهل حضارة » بكل ما تحمله كلمة « كانوا » من معنى . ثم يفجر بعد كل هذا علامة الاستفهام التى تسيل بالرعب والدهشة « أنكون شهود المأساة ؟ » .. أيشهد جيلنا حقا ـ فوق ما شرب من أهوال ـ مأساة الانقراض المرير ؟ أم يرى بشائر فجر العودة .. أيشهد هذا الجيل الذى ما زالت تعذبه جزئيات المأساة الدامية التى شارك فيها الشعب الفلسطينى نفسه ، ذروة الضياع .. أيشهد الانقراض بعدما شهد الهزيمة وأحزان الذل والانتظار المرير ..

الروم أتوا . دخلوا يافا
شربوا بشوارعها أنخاب هزيمتنا
كانت تسقى وتغنيهم .. ويلاه
بنت يافاوية .

ومن هذا الموقف الفاهم لأبعاد المأساة تنهل قصيدة بدر شاكر السياب الطويلة (قافلة الضياع) والتى لم فيها أغلب خيوط النكبة واستطاع أن يقدم عبرها رؤية فنية لأكداس اللاجئين بأرض الانتظار ، لكل مآسيهم ولكل التحديات التى يقدمونها لعالمنا . للوضع الغريب الذى يعيشونه اليوم .

لم يخرجونا من قرانا وحدهن ، ولا من المدن الرخية
لكنهم قد أخرجونا من صعيد الآدمية !
فاليوم تمتلىء الكهوف بنا ونعوى جائعين
ونموت فيها لا نخلف للصغار على الصخور
سوى هباب ما نقشنا فيه من أسد طعين !
ونموت فيها لا نخلف بعدنا حتى قبور ،
ماذا نخط على شواهدنا ؟ « .. كانوا لاجئين » ؟

ففقدان اللاجىء الفلسطينى لمشروعية الحياة نفسها ، يفقده من باب أولى اطمئنان الموت وراحته . وفى هذا الوضع الغريب تفقد كل الأشياء معانيها التقليدية لتكتسب هى الأخرى معنى غريبا وجديدا ..

وبأيما لغة نقول فيستجيب الآخرون
ونورث الدم للصغار
أعلمت ـ حين نقول دار أو سماء ـ أى دار
أو سماء تخطران على العيون
هيهات ليس للاجئين ولاجئات من قرار
أو ديار .

فحتى الكلمة العادية البسيطة ، الدار أو السماء ، حملتها المأساة بما فوق طاقة الكلمات من معان . خضبتها بدقائقها ، بالتاريخ المأسوى لفقدان الدار والسماء والوطن ، ومعنى الفقدان هنا لا يمكن أن تحمله اللغة ولا الكلمات ، ففرق كبير بين الحديث عن الشىء ومعايشته . فرق كبير بين أن نتحدث عن مأساة اللاجئين وأن نعيش معهم جزئيات هذه المأساة الرهيبة يوما بيوم ، وأن نقف معهم فى طوابير الانتظار أمام مبنى مكتب وكالة الغوث الانيق ، وأن نعيش معهم فى هذه الخيام التى يستوى فيها الموت بالحياة .. ويعيش فيها اللاجىء كل لحظة عذابات الفداء .. وعلى كتفيه صليب الكفارة عن الجريمة التى لم يرتكبها . وفى صدره يشرب السل الحياة تنوشها كل الامراض ، بينما يفتت الجوع أحشاءه .. الجوع الذى « سواه والحيوان ثم رماه أسفل سافلين » .. فرق كبير بين أن نكتب عن هذه المأساة المروعة وأن نعيشها مع

الحاملين على الكواهل من مجاعات السنين
آثام كل الخاطئين ،
النازفين بلا دماء ،
السائرين الى وراء ،
كى يدفنوا (هابيل) وهو على الصليب ركام طين ؟
ـ « قابيل اين أخوك ؟ أين أخوك ؟ »

جمعت السماء

آمادها لتصيح كورت النجوم الى نداء
ـ « قابيل اين أخوك ؟ »
ـ « يرقد فى خيام اللاجئين »
السل يوهن ساعديه وجئته أنا بالدواء ،
والجوع لعنة آدم الأولى وارث الهالكين ،
ساواه والحيوان ثم رماه أسفل سافلين .

ولم تكتف قصيدة السياب بكل هذا التصوير الدقيق لجزئيات المأساة والمحيط بكافة أبعادها ، ولكنها حاولت أيضا أن تقدم حلا ازاء وعى الشاعر بسلبية التحديات التى يقدمها اللاجئون بوضعهم المرعب هذا .. فيصرخ الشاعر فى آخر قصيدة بالحل الذى يبرق وسط جحافل الظلام ليستدعى اطلالات الفجر ..

الليل .. كلا !.. ما هناك ؟ ـ انظر ، تضوأت السماء
بنور نجب كالصليب هو الخلاص هو الفداء !
ولد (الفدائيون) ، باب غد ،
فلا غد لليهود .

وغير قصيدة السياب تلك نعثر على قصائد عديدة استطاعت أن تتناول أبعاد النكبة بوعى وفهم كبيرين . فاستطاعت قصيدة فواز عيد (الكلدان فى المنفى) أن تعايش النكبة من خلال المتكأ التاريخى الذى اختاره لها الشاعر ، وأن تتناول المأساة بدءا من حنين اللاجئين المكدسين بأرض الانتظار حتى تلك الاراجيف التى تنادى باستحالة العودة بعد كل هذه الغيبة الطويلة .. وهو عندما يتحدث عن حنين اللاجئين بالمنفى ، يكثف هذا الحنين بقدر ما يستطيع الى الحد الذى يجعل الماضى والحاضر والمستقبل تطل معا عبر أبيات قليلة ..

أيا ذكرى رمادية
وأسرى « بختنصر » ينهبون الربح من أبراجك العليا
ويختطفون من شرف البيوت نعاس ألسنة القناديل
ونهرك بات مقتولا.. حصانا يحمل الموتى .. الى المنفى
وتدفن بابل فى الرمل عينيها .. فلا تدرى
أتحت النهر نامت بابل فى الليل .. أم فى ضفة النهر .

وهو لا يكتفى بهذا الحنين فى المنفى بل يشير طويلا الى ميلاد الفجر الذى سترتد فيه الى بختنصر كل امجاده ، الى بعث العودة التى يموت بها الذل والعار واحزان الهزيمة ..

بختنصر عاد حيا
عاد مجنونا وشاعر
سامريات رأينه
كان فوق البرج منصوبا كرمح من ضياء
يقبض الريح .. ويختال على سور المساء
وتطلعن اليه !!
واقفا فى منفذ الليل .. مليحا بيديه
ينهر الريح اذا هبت .. فترتد اليه
وتطلعن اليه
ــ « ألف طوبى للصغار
لا تخافوا
لست ربا حاقدا .. لست الها من غبار
انا سيف كان مدفونا وعاد
كنت فى المنفى حبيسا ورجعت
لم امت .. نمت قرونا .. وبعثت »

ومن نفس البئر ترتوى قصـــيدة ممدوح عدوان (السيف والصدا) وان اتشـــحت برداء أسطورى بدلا من ذلك المتكأ التاريخى الذى اعتمدت عليه قصيدة فواز عيد فى تناولها للماساة ..واستطاعت هذه القصيدة هى الأخرى أن تعمق صوت الايجابية فى التناول الشعرى لأبعاد المأساة ، وأن تبلور مع كثير من قصائد معين بسيسو وحسن النجمى وفايز خضور وجيلى عبد الرحمن وعلى كنعان وعبد الوهاب البياتى وغيرهم تلك النغمة الايجابية التى سيطرت على التناول الشعرى الأخير لأبعاد المأساة ، والتى تفجرت فيها ضرورة أن تجتاز المأســـاة كل وهاد السلبية التى تعثرت فيها طوال هذه الأعوام الطويلة دونما امل او رجاء . غير أن هذا لا يعنى أن كافة معالجات الشعر الحديث للماساة قد جمعت أغلب أطرافها أو كانت صحيحة الرؤية لكل ابعادها .. فصلاح عبد الصبور يقول فى (ثلاث صور من غزة) ..

كانت له أرض وزيتونة وكرمة وساحة ودار
وعندما أوفت به سفائن العمر الى شواطىء السكينة
وخط قبره على ذرى التلال
انطلقت كتائب التتار
لذوده عن أرضه الحزينة
لكنه خلف سياج الشوك والصبار
ظل واقفا .. بلا ملال
يرفض أن يموت قبل يوم ثار
يا حلم يوم الثار

فالأبيات الأخيرة تجنى على هذه الصورة الرائعة التى جمع عبد الصبور جزئياتها بمهارة .. اذ تلخص المأســـاة ، كل هذه المأساة التى جهد الشاعر فى بناء ملامحها ، فى حلم ثارى ساذج .. هذا اذا ما تغاضينا عن ارتواء هذه الصورة أساسا من وجهة النظر المتبينة لمأساة أصـــحاب الاقطاعيات والزيتونات الخضر وبيارات البرتقال .. هذه النظرة التى تضر المأساة كثيرا .. فهل معنى هذا أن المأساة اكثر تغلغلا فى أعماق اصـــحاب الكروم وبيارات البرتقال الحزين ، منها فى من لم يفقد بضياع فلسطين سوى الوطن ... والوطن فحسب ؟! فماساة فلسطين اعمق من من أن تكون ماساة فقدان الملكية أو حدائق الكروم الغناء . انهـا فى جوهرها فقدان أساس الحياة نفسها ، فقـــدان الوجود والكرامة .. وليس الحلم بالعودة ، حلما ثاريا ، ولـكنه توق الانسان الفلسطينى الى استرجاع هـــذه الكرامة المفقودة والى استرجاع أساس كينونته .

من كل هذه النماذج نستطيع ان نقول بصفة عامة ، ان الشعر الحديث كان أكثر اهتماما بجزئيات المأساة وبواقعهـا الراهن . واكثر فهما لطبيعة التحديات التى قدمتها النكبة طوال الأعوام الطويلة الماضية . بكل ما فى هـــذه التحديات من تخاذل ومن سلبية .. ومن فوق هذه الارض تحرك رافضا كل هذه السلبية، وداعيا من خلال تصويره لواقع اللاجئين الراهن باعتباره حالة غير انسانية يجب تخطيها ، الى مزيد من الايجابية فى تناول هذه القضية ، ومسجلا فى الآن نفسه لكل تيارات الايجابية التى اشرقت على وجهها منذ مؤتمرات القمة العربية الأخيرة .

●

بعدما درسنا معالجات الشعر ، قديمه وحديثه ، للمأســـاة الفلسطينية ، علينـــا ان ننتقل الى معالجات الأقصوصة لها . وسوف نفاجأ فى البداية بكثرة القصص القصيرة التى عالجت أبعاد هذه المأساة . كما سـنجد من العسير علينا حصر هذه القصص ، اذ انها مبعثرة عبر المجموعات القصصية وفى المجالات الأدبية المختلفة . وليس هناك غير عدد قليـــل من المجموعات القصصية التى تعالج كافة قصصها زوايا مختلفة من هذه المأساة مثل (موت سرير رقم ١٢) و (أرض البرتقال الحزين) للكاتب الفلسطينى غسان كنفانى و (الساعة والانسان) الى حد مالسميرة عزام . الا أنه من النادر جدا ان نجد قصاصا عربيا لم يتناول هذه القضية فى واحدة من اقاصيصه . وذلك راجع لان ابعاد المأساة قد انداحت داخل أعماق الفنـــان العربى بالدرجة التى تمكننا من القول بانها قد دخلت ضمن التكوين الحضارى المعاصر لهذا الفنان . فاذا كانت أهوال الحربين العالميتين وتمزقاتهما قد انداحت فى أعماق الفنان الأوروبى المعاصر ، وتركت بصـــماتها واضحة على تكنيك ومضمون كل الانتـــاج الأدبى الراهن فى أوروبا . فان المأساة الفلسطينية قد قامت بنفس الدور تقريبا بالنسبة للفنان العربى المعاصر الذى ناشت آلام النكبة اطراف ضميره بدرجة او باخرى .

ولا يمكننا ان نحدد الموقف العام الذى اتخذته هذه القصص من المأساة ولا كيف عبرت عن أبعادها لعدة أسباب . اولها ان التعبير عن أبعاد النكبة فى الأقصوصة قد تارجح بين عدة مواقف كما حدث فى الشعر ، وتأثر بدرجة كبيرة بنوعية فهم القصاصين لجزئيات النكبة وطبيعة رؤيتهم لها وموقفهم منها . وثانيها ان القصة القصيرة لا تقدم رؤية كاملة للماساة خلال تكنيكها المركز الذى يهتم بتصيد الحدث أو الشخصية ورصد كافة جزئياته او ابعادها ، معريا فيهما أعماقا جديدة لا تصل اليها العين العادية بسهولة . ولا يعنى هذا أن القصة القصيرة خالية من الرؤية باى حال ، فقد أكد تشيكوف على « أن الفنان يكتب قصـــة وقصة قصيرة بالذات ، عندما يريد التعبير عن فكرة » ، ولـكنه يعنى أن الحصول على مفهوم الكاتب لأبعاد القضية وموقفه الكامل منها ، لا يمكن ان يسفر عن وجهه بوضوح عبر اقصوصة واحدة.



وهذا هو السبب فى اننا نجد أن كثيرا من الاقاصيص التى تناولت أبعاد النكبة قد وقعت أثناء رغبة كتابها فى تقديم مفهومهم الكامل لأبعاد القضية خلالها ـ فى المباشرة والخطابية ، وفقدت الكثير من فنيتها وقدرتها على الاقناع .. صحيح أنها قدمت لنا نوايا كتابها الطيبة وأن كثيرا منها قد حاول أن يصور ـ من خلال عين راضية ومتعاطفة مع هذا الموقف ـ بعض حالات الفداء الانتحارية بطريقة زاعقة . وصحيح أيضا أن بعضها قد نجح فى كساء هذه الصورة بلحم الاقناع الفنى . غير أن مجرد اختيار هذه الزاوية فى حد ذاتها لرصد المأساة من خلالها . يؤكد قصور رؤية الكاتب لجزئياتها ويعلن عن عجزه عن تفهم كافة أعماقها .

كما أن هنالك كمية كبيرة من هذه القصص ، تناولت المأساة من وجهة نظر أصحاب الاقطاعيات الذين فقدوا حدائق الكروم ، والزيتونات الخضر وبيارات البرتقال الحزين .. وتلتقى هذه الاقاصيص فى قصور الفهم مع تلك التى حاولت أن تمجد العمليات الانتحارية الفردية ، أو تتأسى على الأرض الذاهبة وتكتفى ببكاء مرائع الهوى على أطلالها . وقد رافق هذا النوع من القصص خطوات المأساة منذ ميلادها حتى اليوم ـ ففى مجموعة أقاصيص سهيل ادريس (نيران وثلوج) الصادرة عام ١٩٤٨ نجد هذا النوع فى قصة (استشهاد) حيث يقدم لنا الكاتب ، بصورة زاعقة نموذج عماد الشاب اللبنانى الذى يستيقظ فى منتصف الليل ليلقى بنفسه فى أتون المأساة برغم تحدد ملامح الهزيمة الزاحفة على أشلاء كل شىء فيها . وبرغم أن المأساة كانت قد بلغت ذروتها ـ فى الوقت الذى صدرت فيه هذه المجموعة ـ وتبلورت كل معالمها ولم تعد للعمليات الانتحارية الفردية أدنى قيمة . غير أن هذا النوع من الأقاصيص ، وان كان قد تكاثر حول مواقع خطى النكبة منذ سنيها الأولى ، الا أن مده ما لبث أن انحسر بعد ذلك بقليل .. بل اننا نكاد نعثر على فترة صمت طويلة وقفتها الأقصوصة حيال المأساة بعدما تأكد لها أن الدروب التى استمرات السير فيها ليست بحال درب المأساة الحقيقى . وان هذه القصص الحماسية ان قامت بدور خلال معارك القتال الدائرة وأثناءها ، فانها عاجزة بعد الهزيمة عن القيام بأى شىء ، خاصة وانه مهما تأسى القصاص على ضياع الوطن آنذاك ، فلن يعبر بحق عن جحيم الأسى الذى عاشه الفلسطينيون عقب الهزيمة وغب انتهاء الحرب الدامية المريرة .

الا أن اعتصام الأقصوصة بالصمت ما لبث أن تكسر تدريجيا بعدما انداحت جزئيات المأساة فى أعماق الفنان العربى . وبعدما بلور الزمن الذى استغرقته فترة الصمت تلك أبعاد المأساة ووضح ملامحها . فبدأت الأقصوصة فى تناول الوضع الراهن للمأساة ، وفى تصوير حالة الضياع والجوع الى الوطن وفقدان أسس الوجود والحرية .. وهذه الأقاصيص الأخيرة هى التى استطاعت أن ترتفع جزئيا الى مستوى النكبة وأن تمس بحق بعض أغوارها .

ومن هذه الأقاصيص (لأنه يحبهم) لسميرة عزام .. ولا تصور القصة الشجاعة البلهاء للمحاربين القاذفين بانفسهم فى اوار العمليات الفردية أو الانتحارية التى لا جدوى منها ، ولا توق

ووعى الشاعر بحقيقة النيات المتخفية خلف أستار الهجرة ، هو الذى أكسب حتى بناءه الشعرى بعض القوة ، مما يؤكد لنا أن القضية أساسا ليست كامنة فى الاطار التكنيكى الذى يصب فيه الشاعر عمله بقدر كمونها فى نوعية رؤيته لموضوعه وان تلاحم الاثنان ، فنجد أن رؤية ابراهيم طوقان السليمة لبدايات المأساة هى التى أمدت صوره الشعرية بتلك القوة الكامنة فى البيت الثانى الذى يصور زحف المهاجرين الجرادى وكأنما أمواج البحر قد شحنت فى المراكب .. ولا يكتفى بهذا فقط ، بل يفطن الى ضرورة التيقظ الى هذه المؤامرة التى تحاك خيوطها فى بطء ويطالب شعبه بالوقوف ضدها .

ومن نفس البئر ترتوى معالجة فدوى طوقان فى ديوانها (وحدى مع الأيام) لأبعاد المأساة الفلسطينية . بئر الرؤية الزاعقة والعرض الخارجى والاثارة العاطفية ، وان لمحنا وسط كل هذا رؤية شبه سليمة لأبعاد المأساة الراهنة .. وتصويرا للوضع الراهن لها فى قصيدتها (بعد النكبة) ..

يا وطنـــى مالك يخنـــى على
روحك معنى الموت معنى العـــدم
ما بالهم قد حــــال من دونهم
ودون مأســـاتك حس أصـــم
هم الأنانيـــون قد أغلقـــوا
قلوبهم دون البـــلاء المـــلم
أحنـــوا رقاب الذل يا ضـــعفهم
واستســـلموا للقـــادر المحتـــكم
ســـتنجلى الغمـــرة يا موطنى
ويمســـح الفجر غواشى الظـــلم
لن يقعـــد الأحـــرار عن ثأرهم
وفى دم الأحـــرار تغلى النقـــم

فبرغم الخطابية والنثرية والتصوير الخارجى ، يمكننا أن نعثر على جزئية سليمة فى رؤية الشـــاعرة للوضع الراهن للمأساة ، وهى تصويرها لاستسلام مواطنيها للرقاد والبلاء والذل ، باعتبار هذه الحالة احدى الحالات الواجبة التخطى ، والتى بدون تجاوزها لا يمكن للفجر أن يطل . كما يمكننا أن نعثر أيضا على تصوير شعرى لواقع المأساة الراهن لدى بعض الشعراء الشبان الذين انداحت المأساة فى أعماقهم بموافقة المكونات الحضارية والثقافية لهذا الجيل ، والتى ساهمت فى تعميق تصوره للمأساة . غير أنهم يجاهدون لتقديم هذه الرؤيا كاملة عبر الاطار الجامد للشعر العمودى ، فتأتى محاولاتهم مزيجا من الرؤية الموفقة والشكل المتعثر .. هذا ما تقدمه لنا قصيدة الشاعر الفقيد عبد الباسط الصوفى (لاجئات) ضمن ديوانه اليتيم (أبيات ريفية) ..

اللاجئـــات ! وأى جـــرح راعف
ســـئم الضماد فلم يطق تضـــميدا
تحت الخيـــام الهاجعـــات طفـــولة
حيرى تعـــانى اليتم والتشريدا
تحت الخيـــام أب تـــلوى ثاكلا
وأمومة تطـــوى الليـــالى السودا
وطن يمـــج دماءه من صـــدره
روته مأســـاة الحيـــاة طريدا

الرؤية الواعية لواقع المأساة الراهن ، تتبدى عبر هـــذا التصوير الشعرى لها ، برغم أن الاطار القديم يحوم بها بالقرب من العاطفية الزاعقة والخطابية أحيانا .. غير أن أمثال هـــذه المعالجات قليلة جدا فى الشعر العمودى ، وبرغم هذا تعمدنا الاهتمام بها لأنها اللبنة الوحيدة السليمة فى بناء هذا الشعر الذى يتسرب كله فى ذلك الدرب الذى يصرخ بافتقاد البطل أو التأسى على الأطلال وبكاء فجيعة الضياع .

●

لكن ترى .. هل تشكو المأســـاة بالدرجة الأولى من غياب الهرقل الذى يفك بروميثيوس الموثق ، ويصرع النسر الخـــرافى ناهشا كبده ؟.. أم أن للمأساة أبعادا أخرى ؟.. أبعادا يفرضها ذلك الوضع الغريب الذى يعيشه اللاجئون ؟ هذا ما تحاول أن تقدمه معالجات الشعر الحديث لأبعـــاد النكبة الفلسطينية .

والشعر الحديث رؤيا قبل أن يكون تكنيكا . انه اجترار لجزئيات واقع يمزق الرعب مقل أبنائه حينما يقرأون عن الأهوال التى دارت فى هذا العصر ، وعن الأعيب الحرب البـــاردة ـ مخترع العصر الحديث ـ التى تمزق أعصابهم كل لحظة . هذا الشعر اذن رؤية معاصرة للواقع الجديد الذى يعيشه عصرنا الذى دمر فيه العلم كل الفلسفات الغيبية . وأصبحت مواضعات العصر الجديدة تلك جزءا من التكوين الحضارى والنفسى لأبنائه ، ومن ثم جاءت استجاباتهم لهذا الواقع ورؤيتهم لقضاياه متناسبة مع جدة هذا التكوين النفسى والحضارى . فكانت جدة الأســـلوب التعبيرى الذى ظهر فيه الشعر الحديث ، وظهرت مصطلحات جديدة عن البناء بالصـــور والتفكير بها وعن الوحدة العضوية للقصيدة ، واكتسبت التفعيلات العروضية القديمة طاقات ايحائية جديدة ، بعد ما تحررت من رتابة الصـــد وقيوده ، مما وسع طاقة القصيدة الجـــديدة على استيعاب قضايا العصر وأكسبها قدرا كبيرا من المرونة . فجاء عطاؤها أكثر ادراكا لأبعاد المأساة وأكثر فهما لنوعية التحديات التى تقدمها لعالم اليوم ، ولـــكل ما فى هذه التحـــديات من سلبية .. يقول أحمد عبد المعطى حجازى ..

ما زالت فى متحف مدريد
أثواب السلطان العربى
ما زالت فى تيه النقب
لاجئة ترثى أوقات الحب
لما كانت يافا .. يافا
وأخيرا .. ماذا بعدك يا يافا ؟
كم سنة ونصير حكاية
ويقول العلماء .. العرب انقرضوا
فى القرن العشرين انقرضوا
كانوا أهل حضارة
أنكون شهود المأساة ؟!
أأكون أنا آخر أبناء أبى ؟!

والشاعر هنا يقدم وعيا بجزئيات المأساة أكثر عمقا من ذلك الذى قدمته حتى أكثر معالجات الشعر العمودى نضجا . لأنه يعى بحق ذلك التحدى الذى تقدمه أكداس اللاجئين بأرض الانتظار .. ذلك التحدى الذى يقف فى صف واحد مع عاطفية

١ المنهج التحليلى فى دراسة النفس عند فرويد

بقلم الدكتور أحمد فايق

في ٢٣ سبتمبر عام ١٩٣٩ توفى سيجموند فرويد مؤسس الفكر التحليلى فى علم النفس ، ومشعل ثورة العصر الفكرية. وقد انقضى ربع قرن على وفاته ، وما زالت ثورته مشتعلة تستشرى فى الفكر الانسانى دون ان يبدو أن لهيبها قريب الانطفاء . ذلك ما يدعونا الى تامل جاد فيما خلفه لنا هذا الطبيب الفيلسوف . والى مناقشة لطبيعة الثورة التى أشعلها .

مقدمة :

ان المدقق فيما أحدثته افكار فرويد من مواقف الفكرالانسانى، سيجد أنه قد أشعل ثورة فكرية لها طبيعة خاصة . فالثورة الفكرية الهامة كانت تثير اعتراضات واضحة وتاييدات اوضح اما فرويد فقد اثار بكشوفه مواقف غير واضحة ، بل ومتعارضة . فالمؤيدون له لم يكن تاييدهم مبنيا على المام كامل بالافكارالعميقة لمنهج التحليل . والدليل على ذلك ان اول من انفض عن فرويد كان تلاميذه ، كادلر ويونج ، ومن بعدهما اتباع عدة استخلصوا لأنفسهم مناهج ونظريات لا يمكن أن تخرج من فهم لحقيقة التحليل . اما المعترضون فقد بنوا اعتراضاتهم على عدم اعتراف بالأسس الجوهرية للتحليل ، وظلوا يسفهونها ، ولكنهم فيما بعد كانوا حملة التحليل النفسى الجديرين بلقب الاتباع الحقيقيين . وهكذا كانت ثورة فرويد التحليلية ثورة انقلب المؤيد لها معارضا وأصبح المعارض لها مؤيدا! .

هذه الطبيعة الخاصة والمميزة للتحليل النفسى تعد لب الثورة الفكرية التىأشعلها فرويد فى أثناء حياته وصراعاته الفكرية ، وبعد وفاته ، وحتى الآن لم تهدأ عاصفة الجدل حوله وحول آرائه ، فالتاييد يتزايد والحماس والايمان به وبها يزيد مع السنين . كذلك الاعتراضات التى قامت ضده وضد افكاره ، بقيت على شدتها وانضافت اليها معالم تحليل لا عهد لنا به من قبل .

وكى ندرك طبيعة تلك الثورة نورد عبارة يصف بها فرويد ما كشف عنه فاثار من اثار . يقول فرويد « لقد قيض لى أن اكتشف أكثر الأمور بداهة »(١) والتساؤل الذى يحضرنا هنا هو : هل ما اكتشفه فرويد كان بديهيا ..؟ وما هو ذلك البديهى الذى كان قريبا منا وبعيدا عنا فى نفس الوقت ؟ ولماذا امتنع البديهى عن البشرية طوال تلك السنين حتى قيض لفرويد فى اواخر القرن الماضى أن يكتشفه ..؟ ثم لماذا أثار ذلك البديهى كل تلك الضجة وحرك الفكر الانسانى حركاته المعاصرة .

الاجابة عن هذا التساؤل المركب تستدعى منا أن نناقش منهج التحليل مناقشة مباشرة . ان أكثر ما يشيع عن التحليل النفسى Psycho analysis هو تسميته . فالتحليل النفسى اسم يطلق على نظرية تفسر السلوك الانسانى فى ضوء مفهوم الجنس ، او على مدرسة فكرية فى علم النفس لها أسلوب خاص فى استخلاص النتائج وصياغتها ، هذا بالاضافة الى انه تسمية تطلق على وسيلة علاجية معينة تستهدف اغراضا نفسية تتسم بعدم زوالها بالاساليب المعتادة من نقاش هادىء او توجيه واضح . وشيوع تلك الافكار عن التحليل النفسى يغفل ابسط مافى التحليل النفسى واعمقه . فالتحليل النفسى ليس اسما بل هوفعل. ان كلمة تحليل نفسى Psycho analysis تدل على فعل هو التحليل Analysis ينصب على موضوع هو النفس .

---

(١) مصادر هذا المقال والمقالات التالية سترد فى المقال الاخير.

وتقوم بين الفعل وموضوعه علاقة الاداة بالمادة ، او حسب التعبير العلمى علاقة المنهج بالمجال . واغفال هذا الجانب فى فهم كلمة التحليل النفسى يقود الى خطأ فى تقدير المنهجيين وغير المنهجيين لافكار فرويد . فالمنهجيون يرون فى التحليل النفسى حيودا عن أسلوب البحث العلمى والصياغات العلمية الدقيقة ، كما وضعوا لها المعايير ، لذلك يتشككون ويشككون فى قيمة كشوفه بالنسبة الى مادته وموضوعه . كذلك العامة ممن لايابهون بالمنهج ويطلبون النتائج ، فانهم يرون فيما قدمه التحليل النفسى من مادة ومعرفةبالنفس ماتعافه وتستهجنه او ماتندهش لغرابته فتنكره .

المشكلة فى التحليل النفسى اذن ليست مشكلة رأى بل مشكلة تعديل عام لموقف المفكر . ان تقدير التحليل النفسى كفكر او منهج يلزم بمناقشة المنهج على حدة منفصلا عن موضوعه ، ورغم ان ذلك يستحيل فى نقاط عدة ـ كما سنبين فيما بعد ـ الا اننا لابد مصطنعون هذا الموقف بقدر ما تسمح به الظروف .

التحليل النفسى كمنهج :

يجمل بنا ان ننتبه الى طبيعة خاصة فى مباحث النفس لانجد لها مقابلا او مكافئا فى المباحث الفزيائية . فالباحث فى العلوم الفزيائية يكون على مبعدة من مادة بحثه ، بضرورة اختلافه كباحث وتميز طبيعته عن طبيعتها . ففكر الباحث فى الفزياء منشغل بمادته التى يبحث فيها بينما تكون المادة فى ثبات أمامه . اما فى مباحث النفس فان الشقة بين الباحث والنفس التى يبحثها اضيق منها فى اى مبحث آخر ، الى حد تكاد فيه ان تنعدم فى التحليل النفسى على وجه خاص . فالباحث فى النفس ينشغل بموضوع له القدرة والقابلية لان ينشغل بدوره بالباحث نفسه . فالباحث لا يتميز عن موضوع بحثه تميزا نوعيا كما هو فى الكيمياء لذلك يصلح موضوعا للبحث تماما كحال من يبحث . بل يصل الامر فى التحليل النفسى الى الزام المحلل بالخضوع لبحث مماثل لما يزمع اجراءه على مرضاه فيما بعد واستمراره فى نوع من البحث الذاتى طوال قيامه بواجبه العلاجى حتى يحقق ما يرجى منه وله . وقد عبر فرويد عن تلك الضرورة فى خطاب لرومان رولون عام ١٩٣٦ بقوله : « انت تعلم ان هدفى من عملى العلمى كان القاء الضوء على المعالم غير المعتادة والشاذة والمرضية للعقل ـ او قل ، تتبعها الى تلك القوى النفسية الناشطة خلفها وتحديد العمليات الفعالة فيها . لقد بدات محاولا ذلك على نفسى ثم تحولت الى تطبيقها على غيرى من الناس ، واخيرا وبتوسع جرىء ، على الجنس البشرى برمته » . ذلك الموقف الذى اتخذه فرويد من مبحثه التحليلى للنفس هو قانون عام لكل من تغريه نفسه يوما ببحث جاد فى النفس . فالمحلل النفسى يخضع قبل قيامه بعمله لتحليل نفسى مثله مثل مرضاه ، حتى يتمكن بمعرفته بنفسه أن يقدم للمرضى ما ينشدونه من معرفة بانفسهم .

هذه السنة الفرويدية والتقليد التحليلى هو المميز لمنهج البحث فى دراسة النفس عند فرويد . فالامتزاج بين المنهج والموضوع قوى ومغر · هذا ماجعلنا نتحفظ منذ البداية فى امكان تناول منهج التحليل مستقلا عن مادته ، نظرا الى ان الباحثوالمبحوث، الاداة ومادتها ، المنهج والمجال لا ينفصلان انفصالا نوعيا فى مراحل التحليل .

تقوم فكرة التحليل ـ كمقولة فكرية عامة ـ على مسلمة بسيطة مضمونها ان الموضوع المطلوب تحليله مركب Complex وليس خليطا Mixture والمركبات التى تستهدف الى التحليل اما ان تكون معلومة لنا فى تمام تركيبها حيث تكون عناصرها المركبة هى المجهول والمستهدف للبحث ، واما ان تكون تلك العناصر هى المعلومة حيث تكون الصيغة النهائية للمركب هى المجهولة ونهدف للوصول اليها · ويطلق المناهجة على مبحث يقوم على تحليل مركب معلوم للوصول الى عناصره المجهولة مبحث استنباطى Deductive . اما المبحث الذى يهدف الى صيغة مركب مجهول من عناصر معلومة فهو مبحث استقرائى Inductive . ويدل تاريخ البحث فى علم النفس على ان صراعا دار ولا زال يدور بين انصار المبحثين السابقين مما يشير الى ان علماء النفس يتخذون موقفين متناقضين من موضوع مباحثهم وهو النفس .

فالاستنباطيون يرون ان النفس الانسانية مركب معلوم يتكون من عناصر مجهولة . اما الاستقرائيون فيجدون ان النفس تتكون من عناصر معلومة ولكن صيغتها المركبة هى الهدف الذى لم يصلوا اليه بعد .

رغم التضاد الواضح بين علماء النفس الاستنباطيين والاستقرائيين، الا ان وحدة فكرية تجمعهم وتضمهم معا فى موقف مناقض للتحليل ومعارض له . فالاصل فى الاستنباط والاستقراء هو ان المركبات او عناصر المركبات ، وبصرف النظر عن ايها المعلوم وايها المجهول ، هى موضوعات من نفس الطبيعة ـ والامر رهن بالوقوع على المجهول منها من خلال المعلوم وليس الامر استقصاء وبحثا . بعبارة اخرى تقوم مباحث الاستنباط والاستقراء على مسلمة مضمونها ان النفس بمكوناتها معلومات نجهلها لاننا لم نقع عليها بعد . وقد باءت جهود الاستنباط بالفشل فى بحثها عن العناصر المجهولة من النفس وتضاربت آراؤها ونتائجها ، كما تشعبت مباحث الاستقراء تشعبا كبيرا يدعو الى الحذر من التفاؤل فيما ستوصلنا اليه . ويشير هذا الموقف من النفس والذى يوحد بين مباحث الاستنباط والاستقراء الى نقطة التناقض بينهاوبين التحليل النفسى كمنهج. فالاستنباط والاستقراء مناهج تنصب على دراسة موضوعات تفترض فيها ظهورها للباحث فى مستوى واحد من الملاحظة ولا يحتاج البحث عنها تغيير المنهج حسب طبيعتها لافتقادها التمايز ، وافتراض عدم تمايزها عناصر ومركبات . بل يكاد يصل الامر فى أغلب الأحيان ان يتغافل الباحث عن امور لا يستقيم فى بحثها منهجه الذى لايقبل له بديلا، كما هى الحال فى دراسة دوافع السلوك عند الحيوان لتطبق قوانينها على الانسان رغم ما فى الامر من اختلافات جوهرية .

لذلك نجد ان التحليل النفسى فى دراسته للنفس ينفرد بخواص لا نجدها عند اصحاب المنهجين السابقين . فالتحليل النفسى كمنهج لدراسة النفس الانسانية يستند على حقيقة اولية كانت بداية كشوف فرويد هى : ان النفس الانسانية مركب من عناصر تختلف فى طبيعتها ولا تتبدى للباحث فى نفس مستوى الملاحظة ابدا ، وتنتمى عناصرها الى مجموعتين متمايزتين تماما واحدة نعلم صيغتها كمركب وعناصر ونطلق عليها كلمة الشعور Conscious ـ والأخرى يجهلها الانسان مركبا وعناصر، وظل يجهلها حتى اواخر القرن الماضى ونطلق عليها كلمة

اللاشعور Unconscious . ويستند ثانيا على أن الامتزاج بين عناصر المجموعتين يغير ويشوه ويخفى من معالم كل منهما الى حد يجعل الاستنباط أو الاستقراء مناهج تصلح لدراسة المجموعة المعلومة فقط ولا تصلح لدراسة المجموعة المجهولة أو امتزاجها بالمجموعة المعلومة . لذلك كان التحليل النفسى موقفا منهجيا مغايرا تماما ، يستهدف أولا الكشف عن أسلوب امتزاج الشعور باللاشعور ، ومن ثمة يمكنه ثانيا أن يقدم لعالم النفس التقليدى موضوعات نقية قد تصلح فيما بعد لاستنباط أو استقراء .

التحليل النفسى تحليل طرح Transference

الموقف الذى يقوم بين المحلل النفسى والمريض موقف لا نجد له مثيلا فى اى مبحث نفسى آخر . فالموضوع المبحوث «المريض» به جوانب قابلة للظهور طيعة للعلم بها ، وجوانب خافية تقاوم التعرف عليها ولا تظهر فى جلاء ونقاء أبدا . أما الباحث «المحلل النفسى» فيعترف ابتداء بأنه من طبيعة المبحوث ولا يختلف نوعيا عنه ـ وان اختلف كميا ـ فى جوانب معينة . من ذلك نجد ركنين أساسيين فى موقف التحليل النفسى يتميز بهما .

أ) أن هناك جوانب فى الموقف يعلمها الطرفان علما متفاوتا تحدد طبيعة العلاقة التى تقوم بينهما ، فى نفس الوقت الذى تبقى فيه جوانب من تلك العلاقة تخفى على أحدهما وتتضح للآخر .

ب) أن التحليل النفسى هو علاقة متبادلة مزدوجة الأطراف بين شخصين ، يقوم الأول بتحليل الثانى ويقبل الثانى تحليل الأول له .

هذان المركبان يوضحان أن موقف التحليل يتضمن بالضرورة اقتسام العمل التحليلى بين الشخصين . فالمحلل والمريض على علاقة تتحدد فى البداية فتعطى لكل منهما دورا وتعطى الآخر دورا مقابلا : محلل ـ مريض ، قادر ـ عاجز ، عالم ـ جاهل ... هذه الأدوار الابتدائية هى الجانب الذى يشتركان فى علمه مع تفاوت فى درجة العلم به .

أما الجوانب التى تخفى على طرف ولا تخفى على الآخر فأمرها أشق فى عرضه ولا يتسع المجال لتفصيل القول فيها . ولكن اذا أخذنا فى الاعتبار أن هناك جوانب لاشعورية فى النفس التى تطلب التحليل تخفى على صاحبها وبالتالى تخفى على المحلل فيمكن أن نورد صيغة فرويد لتلك الجوانب مباشرة . يقول فرويد : ان المريض لا يعلم أنه يعلم ما لا يعلمه . وقيمة هذه الصيغة هى فى أبسط حدودها ـ وهى الحدود التى لا يتجاوزها المحلل اطلاقا ـ أن المحلل يعلم أن المريض يجهل لاشعوره ولا يعلم أنه سيعلم فى وقت ما ، وأن المريض يجهل أن المحلل سيعلم عن لاشعوره وأنه يجهل متى سيعلم ذلك .

بعبارة ثانية أن المحلل يعلم لب الموقف ولا يعلم تفاصيله ، بينما المريض يعلم التفاصيل ـ ما دام اللاشعور هو لاشعور المريض ـ ولا يدرك لب الموقف .

واذا دققنا فيما وصلنا اليه وجدنا أننا بازاء موقف الصراع الذى كان قائما فى ميدان المباحث النفسية بين الاستنباط والاستقراء ، اذ أن المحلل يعمل مع مركب مجهول العناصر ويحتاج الى الاستنباط ، بينما المريض يعمل مع عناصر مجهولة المركب ويحتاج الى الاستقراء .

من ذلك نجد أن موقف التحليل النفسى كمنهج للبحث يقوم على مزيج جد جديد فى المعرفة الانسانية من استنباط واستقراء. فالمحلل كطرف يقوم بالبحث كمنهج مخالف للبحث الذى يقوم به المريض كطرف آخر ، اذ أن اقتسام العمل التحليلى يجعل المحلل يستنبط والمريض يستقرىء لتكتمل لهما معرفة تامة بالظاهرة النفسية . وتدل الخبرة العيادية فى التحليل النفسى على أن تلك الأدوار كثيرا ما تتبادل فى مراحل عدة من العلاج حيث يقوم المحلل بالاستقراء من جزئيات السلوك بينما يقوم المريض باستنباط اللب ، الموقف التحليلى اذن يقوم على تبادل دينامى حى بين المحلل والمريض يقومان فيه ـ بالتناوب الدقيق ـ باقامة وحدة فكرية أساسها الكشف عن معنى النفس ومفهوم الحياة النفسية . فكل منهما يقوم باتباع منهج من المنهجين لتكتمل وحدة الفكر ويتم التبادل فى اتباع المنهجين حسب خطة منظمة وحتمية وضرورية .

هذه الحقيقة التى تتكشف لنا من خلال فحص المنهج التحليلى تجعلنا على مقربة من حقيقة أخرى . أن المشاهد لا يمكنه أن يكون المشاهد فى نفس الوقت . وكى تتم مشاهدة فعليه يستلزم الموقف وجود شخصين يقوم أحدهما بدور مكمل للآخر . لذلك كان التحليل النفسى موقفا فريدا فى تاريخ المعرفة لأنه يحقق موقفا معاشا بالمعنى الحق حيث يقوم المحلل والمريض بدورين مكملين تماما وبكل ما تحمله كلمة « الدور » من مضمون انسانى .

أن ضرورة المعرفة بالنفس من خلال تقابل بين شخصين تضع أمامنا ركنين آخرين من أركان التحليل النفسى :

جـ) أن النفس هى بما تعنيه لآخر .

د) أن معنى الآخر متوقف على المعنى المقابل لذلك الآخر .

لا شك أن الملاحظة العادية لعلاقة الأشخاص ببعضهم تدل على أننا نتحصل على معان لأنفسنا من الآخرين . فالأب هو كذلك الابن ، والأنثى هى كذلك الرجل ... وفى موقف التحليل نجد أن الموقف يفوق تلك الحدود بكثير . ففى البدء المريض هو المريض باستنباط اللب ، الموقف التحليلى اذن يقوم عل تبادل نجد أن المريض يتحرك على اكثر من محور ، محاولا تحريك المعالج على نفس المحاور . وتتم تلك العملية لاشعوريا . فالمريض فى آلمه من مرضه قد يتحرك على محور الشقاء محاولا تعديل موقف المعالج ليقوم بدور العطوف المشفق ، أو يتحول الى محور المعترض على العجز محاولا تغيير دور المعالج الى الداعى الى الاستسلام للعلاج . من ذلك نجد أن موقف التحليل النفسى موقف ثرى بادواره التى يقوم بها المريض فقير بالأدوار المقابلة التى يؤديها المحلل . وهذه المفارقة تتيح للمريض والمعالج الكشف عن قوى اللاشعور والحاجات التى تتدخل خفية فى الشعور، وتفهم لما تسعى اليه النفس فى حياتها . أن قابلية النفس لأن تحصل على معناها من الآخر تجعلها تتحرك على محاور متعددة لتحصل على معان هى فى حاجة اليها . ويؤدى تحليل تلك الأدوار الى الكشف عن الدوافع اللاشعورية لدى المريض والتى قد تجد اشباعا خفيا من تعديل الأدوار . التحليل اذن يقوم على تحليل الطرح Transference الذى يظهر فى الأدوار الناشطة .

وكى تكتمل الصورة يجمل أن ننظر فى الحقيقة الأخرى وهى توقف معنى النفس على المعنى المقابل لدى الآخر . لقد أثبتنا حقيقتين حتى الآن : الاولى تخص عدم تميز المحلل نوعيا عن المريض ، والثانية أن قيمة الدور الذى يؤديه المريض تتوقف على الدور المقابل الذى يؤديه المحلل . معنى ذلك أن المحلل أيضا — ومادام لايختلف نوعيا عن المريض — قابل لأداء الأدوار المقابلة. الا أن استسلام المحلل لحاجات المريض لن تمنحه معرفة بحاجاته اللاشعورية ولا تتم تلك المعرفة الا اذا حدثت مفارقة بين دور المريض ودور المحلل .

فمن خلال تلك المفارقة ومن عدم تطابق الدور ومقابله تظهر الحاجة اللاشعورية مستقلة عن المريض ليقع على لب لاشعوره . هذا ما دعا الى خضوع المحلل لتحليل يسبق ممارسته مهنته حتى لا يخلق أو يستجيب للادوار القابلة لدى المرضى .

ان الركن الرابع فى موقف التحليل هو الطرح المقابل Counter-transference . ان الطرح المقابل كفيل بعدم اكتمال منهج التحليل نظرا الى أنه لن يميز بين الطرفين اللذين يعيشان موقف التحليل . أن قدرة المحلل على اكتشاف قابليته للاستجابة اللاشعورية لحاجات مرضاه هى التى تتيح له أن يقوم بأقل عدد ممكن من الأدوار فى مقابل أكثر عدد ممكن من الادوار التى يقوم بها المريض فتكشف عن لاشعوره . أن المعانى القليلة التى يمكن للمحلل أن يقبلها فى موقف التحليل هى الطريق الوحيد الذى يتيح للمريض أن يكتشف المعانى العديدة التى يطلبها .

ان تنبه المحلل لطرحه المقابل وتعطيله له يسمح للطرح الخاص بالمريض أن ينفصل عن الموقف المعاش ويتيح له كذلك أن يقوم نتاجه للمريض ليكتشف تلك القوى اللاشعورية التى تتدخل فى شعوره فتجعله مركبا غير مفهوم . فالسبيل الى اللاشعور لايكون مباشرا بل هو سبيل غير مباشر يتأتى للمحلل من تحليله للطرح. وتفصيل هذه المقولة ممكن لنا من خلال ما سبق ايراده . ان تبادل المحلل والمريض عمليات الاستقراء والاستنباط حول الدور الذى يريد المريض القيام به ، يسمح لقوى اللاشعور أن تتجلى فى اطار الموقف التحليلى . فالمحلل يعلم أن الحاح المريض هو وليد طرح ولكنه لا يعلم عناصر هذا الطرح ، فيقوم باستنباط تلك العناصر تدريجا من معطيات المريض فى سعيه لأداء الدور . أما المريض فانه يقوم بالدور ويجاهد فى تحقيق موقف يكون المحلل فيه دورا مقابلا ، وعليه أن يستقرىء من جزئيات دوره المركب العام لها وهو طرحه على المحلل . والطرح هنا هو الحاجة لاشباع رغبات لاشعورية لا يحق لها اشباعا شعوريا مباشرا . من ذلك نجد أن التحليل كتحليل للطرح هو منهج تكتمل فيه معرفة انسانية بالنفس .

ما دام التحليل تحليل طرح ، فأين مضمون الطرح وموضوع الرغبات اللاشعورية من عملية التحليل ؟ بعبارة أخرى أليس لمضمون اللاشعور قيمة فى ذاته، وهل يقتصر الأمرعلى مجرد تحليل ظاهرة الطرح دون المساس « بالمطروح » ؟ الواقع أننا ، وكما سبق أن أشرنا نجد صعوبة فى فصل منهج التحليل عن موضوع التحليل. فمنهج التحليل (تحليل الطرح) وموضوعه (النفس بشعورها ولا شعورها) على اقتراب شديد ، نظرا الى أن الطرح وليد امتزاج الشعور باللاشعور .

لذلك كان تحليل الطرح هو تحليل اللاشعور . ولا شك أن ايضاح الطرح بما وراءه من حاجات هو كشف عن حاجات لاشعورية .

الموقف اذن يقودنا الى اللاشعور باعتباره واقعا نفسياانسانيا، وليس مجرد رجع أو استخلاص . ان مضمون اللاشعور هو لب التحليل كنظرية فى الانسان ، بينما الطرح هو لب التحليل كمنهج فى البحث . والتبادل بين المنهج والنظرية فى التحليل تبادل خطير وذو قيمة فى مشكلة المعرفة تعدو مجرد الحقائق . لقد علمنا من كوبرنكس تاريخا للارض وكنا بمعزل عن هذا التاريخ نشاهده ونقيمه ، وعرفنا من داروين تاريخا للانسان وكنا أيضا على مبعدة عن الحقبات الماضية نشيدها ونتأمل . اما فرويد فقد كشف لنا تاريخنا المباشر بكشفه عن اللاشعور ، فاصبحنا على مقربة شديد بانفسنا وأصبح تاريخنا مسئولية علينا وليس واجبا أديناه .

مكتشفات فرويد فى اللاشعور :

تقوم العلاقة بين المنهج وبين النظرية على أساس نبوع المناهج من اكتشافات عشوائية ثم اتباع المناهج فى الوصول الى اكتشافات منظمة وحسب فروض واضحة تصدر عن المنهج . أما العلاقة بين المنهج التحليلى والنظرية التحليلية فتختلف نوعا عن غيرها . لقد كانت اكتشافات فرويد الأولى — وقبل اتباع التحليل النفسى فى صيغته الأخيرة — اكتشافات تتسم بقصديتها ولا يمكن أن توصف بالعشوائية . لذلك كان أتباع التحليل النفسى وليد قصد وليس كشفا بالمعنى العلمى . واذا أردنا تفسير هذه الخاصية التى ينفرد بها التحليل النفسى لابد وأن نعود الى سيجموند فرويد نفسه — وكعبقرية نشيطة — لنكشف عن ميلاد علمه وثورته الفكرية .

يقول فرويد أنه فى أثناء رحلته الى باريس عام ١٨٨٥ لمشاهدة تجارب شاركوه على التنويم الايحائى فى علاج مرضى الهستيريا ، تركت عبارة سمعها من شاركوه أثرا لا ينمحى من ذهنه . فعندما هاجم أطباء العصر محاولات شاركوه لعدم تمسكه بتقاليد العلم العضوى رد على حججهم بقوله : « ولكنها لا تحول دون الواقع » . وقد سبق تأثر فرويد بتلك العبارة أن عاصر محاولات جوزيف بروير فى علاج مريضة بالهستيريا حيث أصاب نجاحا كبيرا بالنسبة الى تلك الفترة (١٨٨٠ — ١٨٨٢) . وقد كانت الهستيريا فى تلك الفترة مرضا يعجز الأطباء عن شفائه كما كانوا يتأففون من الاقدام على عيادة مرضاه . فرغم أن الأعراض التى يشكو منها المرضى ذات شكل عضوى ، فان أسبابها لم تكن تدخل فى نطاق الطب التشريحى . لذلك عجزوا أمامها ونفروا منها . لقد كانت الهستيريا مرضا يتحدى عبقرية الأطباء فأنكروا أنه مرض . أما فرويد فقد ردد عبارة شاركوه : ولكنها لا تحول دون الواقع ، وهو أن الهستيريا مرض . العيب ليس فى المرض أو المريض بل فى الطب والطبيب .

بهذا الروح وذلك الشعور بالمسئولية تقدم فرويد الى ميدان الهستيريا دون حياء أو تأفف ليصوغ نتائجه الأولى ويكشف وراء أعراض الهستيريا خبرات انفعالية جامحة نسيها المريض تماما فاتخذت لنفسها مسارب أخرى فى أعضائه تمرضها فتشقيه .

وأتبع التنويم الايحائي في اكتشاف ذلك الجانب النسي اللاشعوري المسبب للمرض . ولكنه قابل عقبتين كبيرتين :

١ - ان الاعراض تزول لفترة قصيرة ولكنها تعود من جديد.

٢ - ان المرضى يتفاوتون في قابليتهم للتنويم الايحائي ، ويختلفون في استجاباتهم للطبيب بحيث يتجاوزون حدود العلاقة المتعارف عليها بين معالج ومريض .

وهذه العقبة الأخيرة كانت بداية انتباهه لظاهرة الطرح .

لقد كان الجدير بفرويد ان يئد علمه جنينا امام انهيار وسيلته في العلاج . ولكنه - كعبقري - استفاد من فشله فائدة ضخمة . ما دام التنويم الايحائي قد فشل وبقيت نظريته تتحدى الفشل ، فعليه أن يتبع اسلوبا آخر في استدعاء تلك الخبرات المنسية اللاشعورية . وقد شجعه على التخلي عن التنويم الايحائي ما تأكد منه وهو اتصال اللاشعور بالشعور . ففي الأقوال الشتات التي يرددها المرضى نياما كان يكتشف علاقات وان كانت مقربة بينها وبين المركبات اللاشعورية . وامكنه - وفي ٢٤ يوليه عام ١٨٩٥ بالتحقيق - أن يفسر أول حلم وأن يكتشف وراءه خبرات لاشعورية . وبذلك انفتح امامه ارحب باب يطل على اللاشعور دون تنويم ايحائي . وخلال الفترة ما بين ١٨٩٢ - ١٨٩٨ تخلى فرويد كلية عن التنويم واعتمد على اقوال مرضاه واحلامهم وسلوكهم ليصل الى لاشعورهم . وقد يوضح لنا اهمية تلك الخطوة ما قاله فرويد بصددها . لقد كان فرويد يلزم مرضاه بان يذكروا له كل ما يطرأ على خواطرهم ويعن لهم. وكان يكثر من اسئلته والحافه . وفي يوم قالت له مريضة : انك تقطع سيال أفكاري وتعطل انسيابها في خاطري . تنبه فرويد من قول مريضته الى القانون الذهبي للتحليل النفسي وهو قانون التداعي الحر وارتباط الأفكار الشتات ارتباطا حتميا .

ان اتباع فرويد لقانون التداعي الطليق Free Association هو الجراة التي لم يكن ليتبعها أكثر الأطباء فجاجة في عصره . لقد كان ايمانه بأن المريض أعلم الناس بلاشعوره وان انكر ذلك هو البديهي الذي خفي على البشرية قبله . أفلا يصدر السلوك الغريب عن الشخص والا يدعي الانسان ملكيته لنفسه ، والسنا في كثير من الاحيان نتجه الى الآخر نسأله عما بدر عنه عندمايغيب عنا مقصده ؟ اذن لماذا لا نسأل المريض عن تفسير مرضه ، ولماذا لاندعوه أن يعبرلنا عما في نفسه ؟ لقد أتبع فرويد ذلك الأسلوب بديلا عن التنويم مطبقا قانون التداعي الطليق فتوصل الى كشف اللاشعور .

كانت أول ملاحظة قام بها فرويد بعد اتباعه قانون التداعي الطليق ملاحظة تخص علاقة الشعور باللاشعور . فقد تبين له أن اللاشعور يتضمن خبرات جد مؤلمة وذكريات بعضها منفر وبعضها - وان كان سارا - يتنافى مع الخلق والضمير وغير ذلك من الاعتبارات الاجتماعية . وتضمنت ملاحظته عنصرا ديناميا على جانب من الأهمية : فالمرضى يجدون صعوبة في استدعاء تلك الذكريات ويقاومون ذكرها للمحلل ، اذا امكنهم تذكرها ، ورغم تعهدهم الصريح بذكر كل ما يخطر ببالهم . وتنبه فرويد الى ان صعوبة تذكر تلك الأمور تتزايد كلما كانت الأفكار منفرة وشاذة ومجافية للخلق ، وتقل صعوبة استدعائها اذا كان انحراف الذكريات عن معايير الخلق اقل وابسط .

صاغ فرويد ملاحظته هذه في قانون المقاومة والكبت Resistance and Repression ومؤدى هذا القانون أن الخبرات المؤلمة تلقى كبتا من الشعور حتى لا تثير الألم وتلقى مقاومة منه اذا الحت في العودة من جديد الى نطاق الشعور ، لذلك تصبح في نطاق لاشعوري .

وبازدياد خبرة فرويد مع مرضاه أمكنه أن يكشف عن نوعية هذه الخبرات المنسية المكبوتة والتي يقاومها الشعور . فبعد تغلبه - ومساعدة مرضاه - على مقاومة الشعور للاشعور وصل الى أن مضمون تلك الخبرات المكبوتة مضمون جنسي وان الأفكار المنفرة من طبيعة جنسية وانها تمتد الى طفولة الشخص المبكرة. بل لقد كان تعمقه في دراسة مضمون اللاشعور يؤدي به دائما الى ما أطلق عليه كلمة الجنسية الطفلية Infantile Sexuality وبذلك أصبح قانون المقاومة والكبت قانونا أعم وأكثر ثراء ، اذ أضاف اليه تلك الفكرة الجديدة أن ما يقاومه الشعور هو المضامين ذات الأصل الجنسي الطفلي .

كان وقوع فرويد على ذلك المحور الذي يدور حوله الكبت والمقاومة نواة لكشف أجل شأنا وأخطر امرا . لقد راعه ان مرضاه يذكرون له اغراءات جنسية تعرضوا لها وهم أطفال من أناس بالغين ، فواجه بذلك تحديين آخرين لنظريته : أولا : أن أقوال مرضاه لا تتحقق تماما في كل مرض نفسي حيث لا يتعرض كل مريض لمثل تلك الخبرات الصدمية المبكرة . ثانيا : ان فكرة الجنسية الطفلية لا تتمشى مع معلومات العصر عن طبيعةالجنس.

لم يرض فرويد تماما بذكريات مرضاه عن خبراتهم الجنسية الطفلية لأسباب بعضها مباشر وبعضها غير مباشر . فالخبرات الصدمية الطفلية لم تكن لتفسر له كل معالم المرض الذي يحلله، بل يظل جانب جوهري من العملية المرضية ناقصا ولا يكتمل بها. أما الأسباب غير المباشرة فهي دلائل اصطناع مرضاه لتلك الأحداث أو لبعضها ولأسباب لم يدركها في البداية . لذلك اتجه فرويد بمنطقه الجدلي المتضمن في منهجه التحليلي الى مناقشة الأمر في ضوء جديد . ماذا لو كان الاغراء المزعوم قد بدأ من الطفل ولم تكن بدايته من البالغين كما يدعي المرضى ؟ هذا الافتراض يعد صلب المنهج التحليلي الذي يعتمد على الجدل القائم بين الشيء ونقيضه : الشعور واللاشعور ، المحلل والمريض ، الاستنباط والاستقراء ، الواقع Fact والحقيقة Real

ان الجدل التحليلي في هذه المعرفة الجديدة التي وقع عليها فرويد في أقوال مرضاه ، مكنه من أن يكشف عن أجل ما في اللاشعور وهو التخيلات الطفلية Infantile fantacies وعملية الاسقاط Projection . لقد أمكنه أن يدرك جانبا جديدا في اللاشعور وهو نشاط التخيلات الطفلية في خلق واقع مزيف تستطيع فيه اشباع رغباتها دون التعرض لمقاومة الشعور واعادة الكبت في صورته التامة المحبطة . والواقع أنه لم يترك كشفه هذا دون صياغة نظرية طوبوغرافية على جانب كبير من الأهمية . لقد أمكنه أن يصوغ تلك العملية من خلال مفاهيم الـ « أنا » والـ « أنا » الأعلى والـ « هي » ليوضح لنا التفاعل الذي يحدث بين تلك الأجهزة النفسية والمؤدي الىتكوين الأعراض. وقدتمكن بتقديره لقيمةالتخييلات الطفلية أن يدركحقيقة الدور الذي تلعبه الجنسية الطفلية في المرض والسواء معا .

وبذلك تغلب على التحدى الاول الذى صـــادفه وخرج منه بمفهوم الأدويب ومركبه Oedepus Complex .

اما التحدى الثانى والخاص بوجود جنسيــة طفليــة على خلاف ما تعورف عليه ، فكان مصدرا غزيرا من مصادر المعرفة بالنفس الانسانية في مقابل العمق الذى وصل اليه فرويد من كشفه للتخييلات الطفلية . أدى الكشف عن الجنسية الطفلية الى توسيع مفهوم الجنس Sex والذى كان يقتصر على معنى التناسل . ففى خبرات المرضى التى يذكرونها صغارا أدرك فرويد وجود سبل وصور من النشاط البعيد عن التناسل تؤتى وتثير مشاعر لذة شبيهة بالجنسية . وقد كان اكتشافه هذا فى بواكير الحركة التحليلية ، اذ اكتمل له فى مقـالاته الثلاثة عام ١٩٠٥ . وفى هذا الكشف استطاع فرويد أن يصل تاريخ الشخص في عبارة واحدة لا تنفصل فيها الطفولة عن الرشـد الا تعسفا . وأدرك أن اللاشعور يختلف عن الشـعور فى منطقـه • فالشعور منطقه يعتـرف بالزمن وبالتالى ، اما اللاشعور فلا يعرف صيغ الماضى والحاضر والمستقبل . وصاغ فرويد ذلك فى تعبيرات النكوص Regression والتثبيت Fixation والليبدو Libido

لقد تمكن فرويد من وضع نظريته الاقتصادية بصـــدد المرض النفسى معبرا عن مسار الطاقة الحيوية من البدء الي النهاية وما تتعرض له من تحولات وانحرافات .

لم يقتصر الأمر على وقوعه على تلك الحقائق العامـة ، بل قادته تلك الحقائق الى تفاصيل أدهشت العالم . ويضيق المجال عن سرد شامل لها مما يدعونا الى الاقتصار على كشوفه فى مجال الجنسية .

اتضح لفرويد أن الانحرافات الجنسية تتخذ مســارين : انحرافات فى موضوع الأشباع الجنسى كالارتكاس والاستجناس Homosexuality وانحرافات من هدف الغريزية الجنسية السادية والمازوخية . ومن دراسة الانحـــرافات الجنسية اتضحت تماما اخطاء قصر الجنس عـلى التناسل ، نظرا لوجود أشكال متعددة من النشاط الجنسى الذى لا علاقة له بالتناسل أو يهدف الى اشباع من طبيعته . وظهرت مناطق فى الجسم متعددة لها قابلية الآثارة والاشباع الشبقي Erotir تماما كالمنطقة التناسلية ، وأحيـانا ما تؤتى الشخص أشباعا بديلا مستقلا عن التناسل . دفعه ذلك الى تتبع الغـــريزة الجنسية فى تطـــورها لدى الانســـــان ، فوجـد طاقة الاثارة (الليبدو) قد تجد مجالا فى الفم او فى الشرج او مناطق اخرى من الجسم ، تسبق تركيزها فى المنطقة التنـاسـلية ويؤدى التطور السوى الي انسحاب الليبدو من المنطقة الفميـــة الى الشرجية الى التناسلية على التوالى للوصول الى النشـاط الجنسى السوى ، والى اختيار موضوعات جنســية فميـــة تستبدل بموضوعات شرجية تنتهى بموضوعات تناسلية ليتحقق لليبدو اشـباع سوى ينتهى بالتناسل • ولا نعدم ان نجد من يثبت الليبدو لديه على مرحلة من هذه أو على موضــوع من تلك فتنحرف الغزيرة الجنسية لديه .

أن وصل فرويد تاريخ الفروض خلال مفهوم الجنس يعـد الكشف الرئيسى فى نظريته عن السواء والمرض . فالاختـلاف بين المريض والسوى يفهم فى ضـوء قدر الليبـدو والمثبت على مراحل طفلية ودرجة النكوص اليها • (اقتصاديا) ، ويفهـم فى ضوء علاقة الأنا (الشعور) بالهى (اللاشـعور) بالأنا ــ الأعلى (المجتمع) وذلك من الناحية الطوبوغرافية ، كمـا يدرك من خلال عمليات المقاومة والكبت (ديناميا) .

لقد قادنا فرويد الى اطراف عـدة تصلح نواة لنظـرية فى المعرفة Epistimology • ان الانسان يجهــل نفسه ويجهلها للغير . ووسيلته فى التمويه على الذات والاخـر هى النفى Negation حيث يمارس الاثبات بنفى النقيض . انه كي يثبت أناه ينفى الهى وبذلك يخالفهـــا . فالمعرفة الانسانية معرفة جدلية ، والتعرف عليها لا ياتى الا بمنهـج جدلى هو التحليل النفسى . فالتحليل النفسى يضم فى طياته التعامل مع الشىء ونقيضه ومجماهما . فالعرض يضم الشعور واللاشعور فى امتزاج ، والمريض يقول فيثبت نقيض فعـله والمحلل معترف بالتناقض . ان المريض في قوله : أنا اريـد انما يثبت ما لا يريده أيضا . ويستحيل على أى منهج غيـر جدلى ان يسـلم باطراف الواقع الانســــانى وبحقيقته ان لم يدرك طبيعة النفى فى النفس الانسانية .

ان التحليل النفسى كمنهج يؤدى الى نظرية فى الانسان ، لا ندرك قيمتها الحقة الا من خلاله .

نقد وتقييم :

اذا أردنا ان نورد ما انتقد فيه التلحيل النفسى فلن تكفينا اضعاف تلك الصـــفحات • ولكن يمكن ان نقسم الاعتراضات عليه الى قسمين عامين :

أ ـ اعتراضات على المنهج :

تدور الاعتراضات العديدة علي منهج التحليل النفسى حول نقطة واحدة وهى الذاتية Subjectivity التى يحاربهـا علم النفس الموضوعى Objective Psychology . واساس هذه النقطة أن فهم المحلل لاعراض المريض لا مرجـــع له الا المحلل ذاته ، ولا يمكن التحقق منه موضوعيا وبطرق كميـــة دقيقة وتتعدد صيغ وصور النقد حـــــول هذه النطقة تعددا غريبـا .

الواقع ان المناهج الموضوعية فى علم النفس تغفل اولا : انها فى الاصل ذاتية وان موضوعيتها زائفة . فالمايير الموضوعية للحكم معايير مختلفة ولا يمكن الغاء العنصر الذاتى للباحثين منها . وليس الاتفاق أو الشيوع أو التعميم بمحـــك نهائى للموضوعية . ومن جانب ثان : نجد ان مشكلة الذاتية مشكلة محلولة حلا جـذريا فى منهج التحليل النفسى ، بينما حلها فى علم النفس الموضوعى حل وقتى ومشروط . فالمحلل النفسى لا يقبل استقلال تفسير واحد بمعنى مستقل عن التفسيرات الاخرى ، أو بعبارة اخرى لا يقبل حدا أدني لصدق تفسيراته والتعديل فى التفسيرات ياتى تلقائيا من مستدعيات المريض وسير العملية العلاجية مع تطور المرض الى الشفاء .

اما علم النفس الموضوعي فيقبل الحدود الاحصـائية ذات الدلالة ويتغاضى عن نسبة للاحتمالات فى انحراف الظاهرة .

ثالثا : نجد أن الذاتية أمر لا مفر منه وانكارها اغفال لبعد تنفرد به الحياة النفسية . ان النفس هي ماعليه بالنسبة الى آخر لابد من الاعتراف به في خبرة الوجود ومحاولات الموضوعية تبوء بالفشل دائما لمحاولتها تشييء Objectifying ذات Subject

ب ـ اعتراضات على الموضوع :

ان أكثر الاعتراضات شيوعا على موضوع التحليل النفسي تنصب على ما يتعلق بموضع الجنس Sex في اكتشافاته ويمكننا أن نتغاضى عن الاعتراضات التي تناولت الجنس باعتباره مفهوما عاما في التحليل أو مفهوما مشينا نظرا لثبوت صحة عمومية الجنس من ناحية ، وتفاهة النقد الأخلاقي من ناحية أخرى . ويكفي أن يعود من له مثل هذه الاعتراضات الى مقال فرويد عن الغرائز (١٩١٥) أو كتابه « ما فوق مبدأ اللذة » (١٩٢٠) ليجد ما يكفيه لتعديل موقفه .

أما ما يحتاج الى رد فهو الاعتراض القائم على قصر السببية والعلية في الحياة النفسية على الجنس بمعناه العام . يبدو أن الأدلة التي ساقها فرويد ومن بعده من اشتغل بالتحليل عياديا لم تكن كافية لتأكيد صحة رأي فرويد . لذلك لن يفيد في الرد على أصحاب هذه الاعتراضات أن نسوق اهم البراهين ، لذلك سنناقش الأمر جدليا .

اذا لم يكن الجنس هو المحرك الوحيد للحياة النفسية فما هو ؟ حاول البعض الاجابة عن هذا التساؤل بوضع محرك آخر كمركب النقص أو مركب العظمة (آدلر) أو الحاجة للنشاط (هورني) . والواقع أن موقفهم لم يكن أحسن حالا من وضع فرويد (الجنس) فالجنس يصلح كمصدر لكل تلك المحركات ذات الصبغة الاجتماعية غير الثابتة ، بينما كان الجنس مصدرا محركا له أصوله البيولوجية العميقة التي لا تقبل تجزيئا أصغر (فرويد : ما فوق مبدأ اللذة ١٩٢٠ .

وحاول البعض الآخر أن يعدد محركات الحياة النفسية دون قصرها على محرك واحد ، مضمنا اياها ما هو بيولوجي (الجنس) وما هو اجتماعي (غير الجنس) . ولكن تلك المحاولات على ما في طبيعتها من قابلية للتعارض والعجز عن وضع صياغة متسقة للحياة النفسية ، فانها أغفلت الحاجة الى الكشف عن نواة موحدة لنظرية متسقة في الحياة النفسية . لقد غفل أصحاب هذه الآراء عن تفاضل وتمايز المحركات التي وضعوها مما يؤدي الى صياغات غير متسقة للحياة النفسية .

لذلك لا معدى من الاكتفاء مؤقتا بمفهوم أثبت صلاحيته في تفسير الحياة النفسية ، الى أن يثبت غيره . هذا بالاضافة الى أن ذلك المحرك (الجنس) له أصول راسخة في الحياة البيولوجية للانسان لا يمكن التغاضي عنها . ان هذه النتيجة تقود الى ضرورة مناقشة التحليل في ضوء تاريخ المعرفة .

التحليل النفسي في سياق المعرفة :

يقول هيدجر في تعريف الفلسفة أنها فصل التفلسف . ويمكننا القول بأن المعرفة هي فعل التعرف . وسياق المعرفة يدل على أن كل معرفة هي نفس المعرفة الأسبق في صيغ متطورة فالنظريات لا تموت قبل أن تلد غيرها . الا أن هناك ثورات فكرية عبقرية ولدت دون أم شرعية ولم تمت لافتقادها الأصل بل نمت واستقلت عن تاريخ المعرفة لتتبناه بدلا من أن يتبناها فثورة كوبرنيكس ومن بعده ، داروين لم تكتمل بل اكتمل نموها وما زال . كذلك ثورة التحليل النفسي ما زالت تعترض العقبات لتأخذ مكانها بين الثورات الفكرية الأصيلة .

ولكننا اذا أردنا للتحليل النفسي تواضعا ، فعلينا أن نعتبره مرحلة من مراحل المعرفة لا تقلل من شأنه أو نهاجه بل علينا أن ننميه وننتظر منه ميلاد جنين جديد . اذا أخذنا من التحليل النفسي هذا الموقف أصبح نقطة في سيال المعرفة لا تغفل ولا يمكن نزعها منه والا انفرط تاريخ المعرفة وانفصل ماضيه عن حاضره ومستقبله .

●

ان التحليل النفسي في أضيق حدوده نظرية في المعرفة الانسانية ومنهج في دراسة النفس . لقد انطلق التحليل النفسي من فرويد الى مرضاه .. وبتوسع جريء الى الجنس البشري كله . فالدراسات التحليلية لا زالت تزدهر من دراسة المرضى ودراسة الاسوياء ، ومن دراسة الأفراد والمجتمعات . وليس من الضروري في شيء أن ينطلق فرويد وتلاميذه بتلك المعرفة التي اكتسبها الانسان من نفسه ومن غيره الى فهم الحياة البشرية كلها . ان الفرد هو أن ينفصل عالم النفس عن جنسه ويتبوأ فيه مركزا فريدا يطل منه عليه . وليس من النزق أن نعمم من الفرد على الأفراد . ان النزق أن نغفل ان الاختلاف بين الأفراد هو توكيد لتشابههم ، والا ما اختلفوا. ان الاختلاف يعني التمايز عن اللاتمايز الانساني .. ذلك هو النسيج الداخلي الذي قيض لفرويد أن ينسجه ليتجه الى تعميماته المفرطة .

(له بقية)



المقاييس

بقلم عبد الحميد لطفي



ظهر الانسان على وجه هذه الارض ، فوجد وفرة فى وسائل المعيشة ، من مأكل ومشرب وملبس ومسكن ، وفرة فى المأكل ، فثمار الاشجار فى متناول يديه ، يقطف منها ما شاء ، أنى شاء ، وحيوانات الاكل المختلفة تسرح وتمرح تحت ناظريه ، ينحر منها ماشاء ، حين يشاء . وفرة فى المشرب ، من مياه الامطار ، وما تخطه من انهار ، ومن مياه الينابيع والآبار . وفرة فى الملبس من ورق الشجر ، وجلود الحيوانات . وفرة فى المسكن من كهف وغار . كل ما يريده فى متناول يديه ، فلا تعب ولا جهد .

ولكنه حينما تزاوج وتناسل وتكاثر عدده ، واصبحت الموارد المحلية لا تكفيه ، بحث جاهدا وراء موارد اخرى ، فتعب وجهد ، ونزح ورحل ، واضطر لان يعرف متى واين يكثر الثمر ، ويتوافر الصيد ، فاضطر للبحث عن مقاييس للزمن ليعرف بها متى ، ومقاييس للاطوال ليعرف بها اين .

ولا ننسى أن كل المقاييس الاخرى اشتقت من مقاييس الطول ، كما سأبين ذلك فى فرصة اخرى. وانما يمكن ان اعرض مثالا : فوحدة الطول فى المقاييس الفرنسية هى السنتيمتر ، ووحدة المساحة السنتيمتر المربع ، ووحدة الحجم السنتيمتر المكعب ، ووحدة الوزن الجرام وهو ما يملأ السنتيمتر المكعب من الماء المقطر فى درجة حرارة ٤٥ مئوية وفى الفراغ ، ووحدة العملة ما تساوى ٤ ١/٤ من الجرامات من الذهب ، وهكذا . وفى مصر من مدة ليست بعيدة ، وحدة الطول الذراع البلدى ، ووحدة المساحة الذراع المعمارى المربع ، ووحدة الحجم الذراع البلدى المكعب وهو ما يسمى بالاردب ، ووحدة الوزن الدرهم وهو يساوى $\frac{١}{٦٤٠٠٠}$ من وزن الماء المقطر الذى يملأ الاردب فى درجة حرارة ٤° مئوية وفى الفراغ ، واشتق من هذه الوحدة الدينار ، وهو وحدة وزن ، وتساوى درهما ونصف الدرهم ، ووحدة العملة الدرهم ، وهى وزن درهم من الفضة والدينار وهو وزن دينار من الذهب ، وفى الظروف العادية فيما مضى كانت النسبة بين وزنين متساويين من الفضة والذهب كنسبة ٢ : ٣١ ، ومن ذلك يمكننا معرفة درهم العملة ودينار العملة فى الازمنة السالفة بالنسبة لعملتنا .

وسأتعرض لمقاييس الطول، تاركا مقاييس الزمن لفرصة أخرى .

مقياس للطول :

اضطر الانسان للبحث عن مقياس للطول ، ليقيس به مايحتاجه من ملابس وأحبال ، ومايريده من قياس المسافات الارضية ، ليصل الى الثمر الوفير ، والصيد الكثير . فوجد ان طول ذراعه المدودة ما بين المرفق وطرف الاصبع الوسطى ، يصلح لقياس الملابس والاحبال ، ووجد أن طول قدمه ما بين العقب وطرف الاصبع الاكبر يصلح لقياس الابعاد الارضية ، وكان كل من هذين المقياسين لا بأس به ، اذا ما راعينا أن الدقة لم تكن مطلوبة ، وكان التسامح لاهمال الفروق الضئيلة التى توجد بين مختلف الافراد مفروضا .

واراد الانسان ان يقارن بين ذراعه وقدمه ، فوجد ان ذراعه تساوى فى المتوسط قدما ونصف القدم . وحينما احتاج الى

مقياس أصغر ، وجده فى الشبر ، وهو طول مابين طرفى الأبهام والخنصر عند فرد الكف ، ووجد ان ذراعه تساوى فى المتوسط قدر شبره مرتين ، وحينما اراد مقياسا اصغر من السابق ، وجده ، فى اصبعه ، ووجد ان ذراعه فى المتوسط تساوى ٢٤ اصبعا او قيراطا ، والقيراط هو عرض الاصبع ، ويقال فى اللغة قرط عليه ، اى حاسبه بالاصبع ، وبذلك يساوى الشبر ١٢قيراطا ، والقدم ١٦ قيراطا ، ووجد ابهامه اعرض من اصبعه وان عرض هذا الابهام = ١ ½ عرض اصبعه ؛ وتكون ذراعه ١٨ ابهاما ، وشبره ٩ ابهامات ، وقدمه ١٢ ابهاما ، ولاننسى ان الابهام يسمى بالفرنسية « بوص » ، وقد عرب هذا اللفظ الى بوصة ، ولا يزال مستعملا ، كما لا ننسى ايضا ان اللفظ الانجليزى « انش » inch هو تحريف للفظ لاتينى معناه ابهام unicia

وحينما تعقدت مسالك الحياة ، وأصبح طمع الانسان ملحوظا، اتجه الانسان نحو توحيدالمقياس، فلجأ الى ذراع رئيس القبيلة ، واتخذ طولا من الخشب او الحجر او الحديد ، ليساوى طول هذه الذراع ، وطولا آخر يمثل القدم التى تساوى ٢/٣ ذراع . ولما تكونت الامة من عدة قبائل ، اختلفت أطوال الاذرع باختلاف مشايخ القبائل ، ووجد بين هذه اذرع متوسطة ، كما وجد بينها اذرع طويلة ، أما الاذرع القصيرة فقد اهملت . ووجد ان الذراع المتوسط = ٢٤ قيراطا ، والذراع الطويل = ٢٨ قيراطا . وقد اتخذ القوم كلا من الذراعين ، وسمى الذراع المتوسط فيما بعد باسم ذراع العامة ، بينما سمى الذراع الطويل باسم الذراع الملكى ، ولا يزال اصطلاح صاحب اليد الطولى يمت بصلة لما تقدم .

واستعمل الانسان القبضة ، وهى عرض اليد مضمومة بدون الابهام ، أو بمعنى آخر عرض اصابع اليد الاربع مضمومة ، وتسمى فى الانجليزية والفرنسية كفا ، وتسمى فى الالمانية عرض اليد . كما استعمل الفتر ، وهو طول ما بين طرفى الابهام والسبابة عند فردهما. ومن الغريب أنه فى المتوسط تكون النسبة بين الفتر والشبر ، كالنسبة بين الذراع المتوسط والذراع الملكى .

وحينما احتاج الانسان الى استعمال مقياس اطول ، لجأ الى ذراع اليد المرسلة ، وطوله يساوى ما بين الكتف وطرف الاصبع الوسطى عند امتداد الذراع امتدادا تاما ، ولجأ الى الباع ، وهو طول ما بين طرفى الاصبعين الوسطيين عندما يمتد الذراعان بحذاء الكتف ، وهو يساوى اربع أذرع متوسطة ، أو ستة اقدام ، والباع فى المتوسط يساوى طول الانسان ، ثم لجأ الى تضعيف الباع،

وهو ما يسمى بالقصبة فى العربية ، أو العصا فى الفرنسية ، أو القضيب فى الانجليزية . أما فى الابعاد الارضية ، فقد لجأ الى تضعيف القدم ، فاستعمل القدمين ، و من الغريب أن طول القدمين فى المتوسط يساوى فى بعض الحالات ذراع اليد المرسلة، ولذلك سمى مقياس القدمين باسم الذراع الطولى ، وسمى فيما بعد باسم الذراع المعمارى . ثم استعمل الخطوة الصغرى ، وهى خطوة المشى العادية ، اذ ان الانسان فى مشيه ، تكون احدى القدمين متقدمة، والقدم الاخرى متأخرة ، والمسافة بينهما نصف قدم ، اى ان خطوة المشى العادية تساوى قدمين ونصف القدم ، كما استعمل الخطوة الكبرى ، وهى المسافة بين الاصبعين الكبيرين حينما تنفرج الرجلان الى اقصاهما، وهى تساوى ضعف الخطوة الصغرى ، اى انها تساوى خمس اقدام . ثم لجأ الى عشرة اذرع ، وعشرة باعات ، ومائة ذراع ويسمى بالخيط او الاشل أو الحبل أو الزنجير او السلسلة ، ومائة باع ، وخمسمائة قدم ويسمى بالغلوة ، والف خطوة كبيرة ويسمى بالميل اى خمسة آلاف قدم ، وكذلك الف ذراع ويسمى بالميل الهاشمى ، وكذلك الف باع ويسمى بالميل الشرعى ، والفرسخ ويساوى ثلاثة أميال ، والبريد العادى ويساوى ١٠٠ خيط ، ١٠٠٠٠ ذراع ، ١٥٠٠٠ قدم ، ٣٠ غلوة ، والبريد ويساوى اربعة أميال .

أطوال هذه المقاييس :

سبق ان بينا ان هذه المقاييس اشتقت من أطوال الاذرع والاقدام ، وانها اختلفت باختلاف الافراد ، ثم باختلاف القبائل ، ثم باختلاف الامم. ولكن حينما نشطت حركة المبادلات والحركة التجارية بين الامم ، اقتضى الامر معرفة العلاقة بين اطوال الاذرع المختلفة ، واقتضى الامر ايضا فى حالات كثيرة تغيير هذه الاطوال ، لتسهيل عملية المبادلات ، وليس الامر بعيدا ، فكم شكلت لجان للنظر فى اطوال المقاييس ، واقترحت تعديلات نفذ بعضها . وما دامت الاذرع والاقدام هى أساس المقاييس ، وهى مختلفة باختلاف الامم ، فقد اقتضى الامر ان نحتاط ونحترس ونحذر ، لكى نعرف ماذا يقصد بالقدم أو الذراع ، حينما نقرا ذلك فى الكتب القديمة ، وان لم نراع ذلك ،

فقد يختلط الامر علينا ، ونتزلق . بل هناك ماهو انكى من ذلك ، فالعرب حينما فتحت بلادا كثيرة، لم تغير المقاييس الموجودة بها ، بل ابقت عليها . وزادت على ذلك انها نقلت بعضهـا لتستعمله فى العاصمة الرئيسية ، فمثلا نقل القاضى أبو يوسف يعقوب فى سنة ١٨٢ هجرية الذراع الفرعونى الملكى الى بغداد ، وسمى باسم الذراع اليوسفى . وقد نقل ايضا الذراع النيلى الذى تقاس به حالة الفيضان ، وقيست به اراضى السواد فى العراق ، وهى الاراضى الزراعية ، وسمى ذراع السواد . ومن الغريب أن فيرا ستانفورد حينما كتبت كتاب تاريخ الرياضة ، اختلط عليها الامر فيما يختص بذراع السواد ، وظنته ذراع الاسود ، ثم فسرته بأن المأمون قاس طول ذراع عبده الاسود ، واتخذه أساسا للقياس ، وهذا كما نرى تخريج مرفوض.

وقد استعمل العرب اذرعا مختلفة ، وتجدهامبعثرة فى الكتب العربيةالقديمة مثل ذراع المرسلة ، والذراع الفضية ، والذراع القائم ، وذراع اليد العادلة ، وذراع البز ، وذراع القماش ، والذراع الهاشمى والذراع الهاشمى الكبير ؛ وذراع المسلة، وذراع التجارة ، وذراع العمل ، والذراع الميزانى ، وذراع المكسرة ، وذراع العمرية ، والذراعالبلدى ، وذراع الرشاشية، والذراع العادة ، وذراع الهندسة ، وذراع المسافة ، وذراع الملك ، وذراع الملك الاشبانى ، وذراع الجبار ، وذراع الزيادى، والذراع الشرعية ، والذراع الحاكمى ، والذراع الاسلامبولى ، وذراع القيسية ، وذراع الدور ، والذراع البلالى ، والذراع الحلبى ، والذراع العتيق ، وبهذه المناسبة يبدو لى انه ربما الا تكون لفظة العتيق معناها القديم ، وانما هو لفظ معرب من « اتيك » المنسوب إلى أتيكا الولاية الاغريقية التى عاصمتها أثينا . ولا ننسى انه كان مستعملا فى مصر الذراع البلدى والذراع المعمارى والهنداسة الخ .

ولمعرفة أطوال هذه المقاييس يجد الباحث نفسه أمام خمسة بحوث :

١ ـ بحث تاريخى : وننتفع بهذا البحث فى :

أ) معرفة تتابع الحوادث وتطور المدنيات المختلفة ، وما ينشأ عن ذلك من اختلاف المقاييس، وانتقالها من أمة الى أخرى ، وكذلك معرفة الاتصال بين المدنيات المختلفة فى الامم المختلفة ، وعلاقة ذلك بالمقاييس ، فمثلا وجدنا هناك علاقة بين المقاييس الهندية القديمة والمقاييس المصرية القديمة ، وبالبحث تبين أن هذه العلاقة نجمت من وجود الاتصال التجارى والاقتصادى بين الامتين فى القرن الرابع قبل الميلاد ، وتميز هذا النشاط فى سنة ٣٨٥ ق.م .

ب) الفصل فى الاختلافات التى تنشأ بين المراجع المختلفة ، ومعرفة قديمها وحديثها ، والظروف التى تحيط بكل ، وايها أولى بالتأييد ، أو اولى بالرفض ، كالبحث مثلا فيما ورد فى كتاب ايزنلور وكتاب بيت خاصا بالمساحات عند قدامى المصريين، وما ورد فى كتاب بيت وكتاب ديكور ديمانش فيما يختص بما وجد من اختلافات فى مقاييس الكيل عند المصريين القدماء ، وسوف أتعرض لها فيما بعد. وكذلك ما حدث من الخلط بين القدم والذراع المتوسط والذراع الطولى ، فمثلا ورد فى بعض القواميس العربية أن الغلوة تساوى ستمائة قدم او اربعمائة قدم أو ثلاثمائة قدم ، بل هناك من القواميس من أبدل القدم بالذراع ، وظاهر أن الفروق متباينة تباينا كبيرا جدا ، ولكن بالبحث تبين أن صاحب القاموس خلط بين القدم والذراع المتوسط والذراع الطولى ، اذ أن الغلوة تساوى ستمائة قدم وأربعمائة ذراع متوسط وثلاثمائة ذراع طولى ، وهى تساوى ايضا مائة باع ، وقد حدث ايضا خلط بين مائة باع ومائة خطوة كبيرة، فمائة باع تساوى ستمائة قدم ، بينما مائة خطوة كبيرة تساوى خمسمائة قدم . وقد حدث مثل هذا الخلط كثيرا ، ولذلك نجد هناك تبادلا بين القدم والذراع ، او بين الذراع المتوسط وذراع اليد المرسلة والذراع الطولى ، وقد يعتبر الذراع الطولى ذراعا متوسطا ، ويحسب الذراع الطولى منه ، كما هو ظاهر فى الذراع البلدى والذراع المعمارى وهكذا .

جـ) اكمال ما وجد فى بعض المراجع من نقص، أو توضيح ما وجد بها من غموض ، وذلك بمقارنتها بمراجع أخرى ، فنجد مثلا بعض الغموض فى طريقة تحليل الكسور فى قرطاس أحمس ، ويوضح هذا الغموض ما ورد فى أوراق بردى اخميم ، ولا ننسى أن الكسور كانت تحسب بأجزاء المقاييس .

د) التوفيق فى اختلافات فى القياس ، وماهى فى الحقيقة غير اختلافات شكلية ، اذ أن الاختلاف فى المقياس وليس فى القياس ، فمثلا ورد فى خمسة مراجع مختلفة عن قياس طول قاعدة الهرم الاكبر ما يأتى :

١ – بلين ٨٨٣ قدما
٢ – ديودور ٧٠٠ قدم
٣ – هيرودوت ٨٠٠ قدم
٤ – استرابون ٦٠٠ قدم
٥ – بسيدوفيلون ٩٠٠ قدم

ويظهر لاول وهلة ان هـذا القياس مختلف اختلافا بينا ، ولكن بالبحث يرى انهـا مجـرد اختلافات شكلية .

فقد قاس بلين بالقـدم الذى هو نصف ذراع ملكى طيبى ، وطول هذا الذراع ٥٢٧٦١٩ر٠ من المتر ، وبناء على ذلك يكون طول قاعدة الهـرم = ٨٨٣ × ٢ × ١/٢ × ٥٢٧٦١٩ر٠ = ٢٣٢ر٩٤٤ من الامتار

وقاس ديودور بالقـدم الذى هو نصف ذراع ملكى اسكندرانى ، وطول هذا الذراع ١/٣ ٦٦٥٨ر من المتر ، وبناء على ذلك يكون طول قاعدة الهرم = ٧٠٠ × ٢ × ١/٢ × ١/٣ ٦٦٥٨ر = ٢٣٣ر٠٤١ من الامتار .

وقاس هيرودوت بالقدم الذى هو نصف ذراع متوسط بلـدى ، وطول هـذا الذراع ٥٧٥٢٨ر٠ من المتر ، وبناء على ذلك يكون طول قاعدة الهرم = ٨٠٠ × ٢ × ١/٢ × ٥٧٥٢٨ر٠ = ٢٣٠ر١١٢ من الامتار ويرى هنا أن الذراع البلدى استعمل كذراع طولى ، ولذلك يكون طوله معقولا ، لانه قدمان ، ويكون القدم = ٢٨٧٦٤ر٠ من المتر .

وقاس سترابون بالقدم الذى هـو نصف ذراع طولى بلدى ، وهو ما نسميه بالذراع المعمارى ، وطول هذا الذراع ٧٦٧٠٤ر٠ من المتر ، وبناء على ذلك يكون طول قاعدة الهرم = ٦٠٠ × ٢ × ١/٢ × ٧٦٧٠٤ر٠ = ٢٣٠ر١١٢ من الامتار ، ولا ننسى ان القياسين الاخيرين متفقان ، ويرى هنا ايضـا ان الذراع البلدى ، وهو ذراع طولى ، اعتبر ذراعـا متوسطا ، ثم اشتق منه الذراع الطولى ، ويكـون طول القدم تبعا لذلك ٣٨٣٥٢ر٠ من المتر ، وهو طول غير معقول للقدم .

وقاس بسيدوفيلون بالقـدم الذى هو نصف ذراع بابلى اسلامبولى ، وطول هـذا الذراع ٢/٣ ٥١٤٢ر٠ من المتر ، وبناء على ذلك يكون طول قاعدة الهرم = ٩٠٠ × ٢ × ١/٢ × ٢/٣ ٥١٤٢ر٠ = ٢٣١ر٤٢٠ من الامتار .

وتكون الاطوال الخمسـة بالنسـبة للمتر هى ٢٣٢ر٩٤٤ ، ٢٣٣ر٠٤١ ، ٢٣٠ر١١٢ ، ٢٣٠ر١١٢ ، ٢٣١ر٤٢٠ ، ومتوسط هذه الاطوال ٢٣١ر٨٧٩ من الامتار ، وقد ذكر كول فى كتابه « تعيين الابعـاد المضبوطة للهرم الاكبر » المطبوع على حساب مصاحة المساحة فى سنة ١٩٢٥ أن متوسط طول قاعدة الهـرم ٢٣٠ر٢٦٤ من الامتار ، ويرى مما تقدم أن الخطأ لا يتجاوز ١ ./. ، وهو خطأ مسموح به فى مثـل هذه الاقيسة .

ولأضرب مثلا آخر ، وهو الصاع ، فهو يساوى مدين من مد رسول الله صلى الله عليه وسلم . وقد ورد فى المراجع العربيـة من قواميس وكتب شرعيـة أن هذا الصاع = ٨ أرطال عند مالك ، = ١/٣ ٥ من الارطال عند ابى حنيفة ، = ٢/٣ ٦ من الارطال عند الشافعى ، ويرى لاول وهلة أن هناك اختلافا ، مع أن الاساس واحد ، والسبب فى ذلك اختلاف قيمة الرطل فى المدينة والعراق والشام ، وهى بعينها مثل اختلافات القدم سالفة الذكر ، ولدى البحث يتبين ان الصـاع يساوى ٢٧٢٠ سم٣ .

٢ – **بحث أثرى** : يبين تطور الكتابات وغيرها .

٣ – **بحث لغوى** : فيما اعتور الاسماء من اعلال وابدال وتحريف ، سواء فى النطق أو النقـل أو الترجمة مثل باراسانج ، وباراسنجيز ، وفارسنج ، وفرسخ ، وكلها بمعنى واحد . ومثل تنك ، دنج ، داناق ، د انق ، وكلها بمعنى واحد .

٤ – **بحث رياضى** : لمعرفة العلاقات الحسابية ، فمثلا ورد فى كتاب بيت عن الخار انه يسـاوى ٥٨٤٠ بوصة مكعبة ، وورد فى كتاب ديكورديمانش أنه يسـاوى ١/٢ ٤٢ من الامتار ، ولا يتفق هذان العـددان ، وذلك على الرغم من اتفـاق أغلب المقاييس بين الكاتبين ، وبالبحث يرى أن الخطأ نتج من عدم دقة القراءة ، اذ لم يلحظ بيت ان هناك مسافة بيضاء صغيرة متروكة بين فرعونى ملكى وبين مكعب ، فقرأ أن الخار هو ٢/٣ ذراع فرعونى ملكى مكعب ، بينما قراه صحيحا ديكور ديمانش ، اذ هو (٢/٣ ذراع فرعـونى ملكى) مكعب . ومن الغريب اننى كتبت مقالا فى سنة ١٩٣٦ فى مجلة العلوم عن هذا الموضوع ، ولم اضع قوسين

كما وضعتهما هنا ، وانما تركت مسافة بيضاء بين ملكى ومكعب ، واذا بجامع الحروف لم تعجبه هذه المسافة البيضاء فضم كلمة مكعب لكلمة ملكى، واذا بالاصطلاحين يصبحان اصطلاحا واحدا ، وحينما صحح احد الزملاء تجارب الطبع ، قام بعملية حسابية ، فوجد ان العدد الثانى يساوى تقريبا نصف العدد الاول ، واذا به يصحح تجربة الطبع ، بأن بيت اعتبره ٢/٣ ، بينما ديكوردبمانش اعتبره ١/٣، مع ان النص فى كل من الكتابين ٢/٣، ونشأ هذا الخطأ من ان (٢/٣)٣ = ٨/٢٧ = ١/٣ تقريبا . وهذا مثال جميل لما يقع فيه الكتاب من خطأ .

٥ ـ بحث احصائى : لمعرفة ما يساويه كل ذراع من الاذرع سالفة الذكر ، وقد قست مثلا ذراعى المتوسط ما بين المرفق والاصبع الوسطى ، فاذا بى أجده ٤٤ سنتيمترا ، وباعتباره ذراعا عامة يكون الذراع الملكى = ٤٤ × ٧/٦ = ٥١ ١/٣ من السنتيمترات ، وقد قمت فى سنتى ١٩٣٦،١٣٩٧ بقياس اذرع متوسطة لمجموعات من الافراد ، ووجدت ان طول الذراع يتراوح فى المتوسط بين ٤٤ ، ٤٦ سنتيمترا ، وبذلك يتراوح الذراع الملكى بين ٥١ ١/٣ ، ٥٣ ٢/٣ من السنتيمترات ، ويكون المتوسط ٥٢ ١/٢ من السنتيمترات ، ومن هنا نأخذ فكرة اولى ان الذراع الملكى فى اية جهة من الجهات يقل قليلا او يزيد قليلا عن ٥٢ ١/٢ من السنتيمترات. ولكننا اذا ما وجدنا الذراع البلدى مثلا ٥٨ سم ، فلم يكن ذراعا متوسطا ، وانما كان ذراعا طوليا ، وقد كان كذلك ، وكان مستعملا فى شمال آسيا الصغرى ، ونقله العرب الى مصر ، وسمى الذراع البلدى . ثم اخذ على اعتباره ذراعا متوسطا ، واشتق منه الذراع الطولى ، الذى سمى الذراع المعمارى . واذا ما وجدنا ذراعا ملكيا أو متوسطا يزيد كثيرا عن ٥٢ ١/٢ من السنتيمترات، فيكون قد اعتوره مثل هذا الخطأ السابق .

معرفة طول الذراع القديم احصائيا :

اذا ما اردنا ان نعرف مثلا طول الذراع الملكى فى جهة من الجهات ، قمنا بعمليات احصائية ، لا يتسع المجال لذكرها . وسنذكر مثلا الذراع الفرعونى الملكى ، وقد استقينا معلوماتنا عنه مما يأتى :

١ ـ المقاييس الطولية التى عثرنا عليها .

٢ ـ النقوش الموجودة على اوراق البردى المحفوظة بالمتاحف المختلفة .

٣ ـ النقوش الكتابية او التصوير على الاثار الخالدة .

٤ ـ الاثار الخالدة ذات الابعاد المختلفة من معابد وهياكل ومسلات وتماثيل واهرامات وغير ذلك .

ومن المعلومات التى حصلنا عليها من الامور الثلاثة الاولى ، وجدنا ان الذراع الملكى يتراوح بين ٢٥٠ مليمترا ، ٥٢٨ ١/٢ من المليمترات . أما من الامر الرابع ، فسوف نحصل بطرق احصائية عما يساويه هذا الذراع . اذ انه من المعلوم اننا اذا أردنا إن نقوم بانشاء أثر تذكارى خالد ، فيكون لدينا من الارض ما يتسع لما نريده ، وليس من المعقول ان ننتقى ضلع المربع مثلا عددا كسريا من المقياس المستعمل مثل ٤٣ر٦٧ ، او حتى عددا صحيحا غير مقبول مثل ٥٧ من هذا المقياس ، ولو فرضنا لسبب من الاسباب اننا لم نراع ذلك ، فلا بد ان نراعيه فى أبعاد الحجرات ، كما نراعى فى ابعاد الفتحات ، مثل الابواب والنوافذ ، أعدادا صحيحة من المقياس ، او اعدادا كسرية يدخل فيها النصف والربع ، فهو ما يزال مقبولا . وقد كان لدى المصريين القدامى من الارض ومواد البناء، ما يجعلهم فى غنى عن اختيار ابعاد آثارهم أعدادا كسرية أو أعدادا صحيحة غير مقبولة من وحدات قياسهم . ومما تقدم يمكنا ايجاد ما تساويه وحدة القياس القديمة ، بأن نقيس الابعاد المختلفة لبعض من الآثار الخالدة بأحد المقاييس الحديثة، ثم بطرق احصائية يمكننا أن نستنتج طول هذا المقياس . وقد قام سير فلندرز بترى فى كتابه « علم القياس الاستنباطى » بما تقدم ، واستعمل طرقا احصائية اربعة ، ووصل منها أن الذراع الفرعونى الملكى يساوى ٢٠ر٦٤ ± ٠ر٢٠ بوصة انجليزية ، اى حوالى ٥٢٣ ١/٢ من المليمترات ، ولا ننسى أن هذا الذراع كما سبق أن بينا ، هو الذى نقله القاضى ابو يوسف يعقوب فى سنة ١٨٢ هجرية الى بغداد ، واستعمل فيها تحت اسم الذراع اليوسفى، اما الذراع النيلى الذى يساوى ٥٤ سنتيمترا ، فلا يبعد أن يكون ذراعا طوليا ، باعتبار القدم ٢٧ سنتيمترا ، وهو طول معقول .

هذه لمحة مختصرة عن المقاييس ، اردت ان اعرضها عرضا سريعا .

طريد الفردوس

للشاعر احمد عبد الحفيظ سلام



ومضى فى انطلاقة وهبوب   يشعل الصبح فى شواظ اللهيب
ثم ألقى الرحال بعد نهار   رازح من مشقة ولغوب

وثوى فى مدينة تبهر السائح فيها وزينت للغريب
فاذا الكون غيمة فى مساء   واذا اليوم جمرة فى الغروب

واذا الرحب مغلق لم يجد فيه طريقا لحلمه المستريب
عالم مظلم وان كان يبدو   فى ضياء مخادع وكذوب

صارت الناس فيه مثل الضوارى   تتهاوى مسعورة فى الدروب
كل فرد يصيح انى شغوف   لحياة فهل له من مجيب

وعيون ترف كالزئبق المرعوش ترتج فى انتظار عصيب
وصراع على فتات سحيق   لا توافيه لهفة المسغوب

وخليط يموج من كل صوب   فى خضم من الظلام عجيب
كل نفس تنوء بالحمل حتى   فلها اليأس عن قراع الخطوب

وانزوت للمبيت والعش يبدو   قاب قوسين فى سماك مهيب
واذا بهجة الحياة سراب   يعبر الأفق حائرا فى وثوب

واذا ومضة الأماني دموع ... تتلظى في أعين المنكوب
واذا أنجم الطموح تراءت ... بسمات على شفاه اللعوب
واذا قلبه وقد كان نارا ... صار كالثلج في شتاء غضوب

•

وقضى حقبة هي العمر حتى ... أطرق الرأس مرغما للمشيب
ثم حن الفؤاد بعد غياب ... واشتياق لهدهـ المسلوب
عودة ، عودة لأيام حبي ... وشبابي فقد عرفت نصيبي
أين كوخي وقد توشح بالنور ... ويختال في الصباح الطروب
أين أطياره التي ألهمتني ... خطرات تهفو بلحن رتيب
أين مني أشجاره الخضر ظلت ... تنفح الكون من عبير وطيب
أين مني النخيل والريح تعلوه ... وتأتي بسجعة العندليب
أين مني بحيرة كنت أقضي ... أمسياتي ما بين شط عشيب
أين مني عشيرة كم تغنيت ... نشيدي في ظلها المحبوب

•

وحبيبي وأين مني حبيبي ... عهده ضاع في نهار قطوب
يا زمان فجعتني بهموم ... وتصديت لي بوجه مريب
أترى قد أخذته وهو يبكي ... لفراقي في لهفة ونحيب
أترى راعه النذير من البعد وقد صافح الردى في شحوب
أترى ضمه التراب وقد وفى ... حدادا بزهره المخضوب
أترى غامت العيون وماتت ... بسمات في ثغره المرعوب
أترى نام والجمال جمال ... أم ذوى الورد في ذبول مذيب
رب هبني هداية الصبر ما دمت من العمر لم أنل مطلوبي

ستار المقدمة والدراماتورجيا





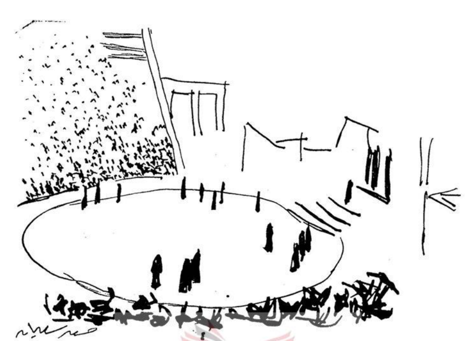
كثير من علماء المسرح والمشتغلين بفنونه يعتقدون ان ستار المقدمة ليس له اتصال بالدراما ، وانه يصعد ويهبط اذا لم يكن على نسق « بيرويت » وينفرج ويقفل مضموم الجانبين اذاكان من نسق « بيرويت ».. وكلمة بيرويت هذه نسبة الى مهرجان المسرح الصيفى الذى يعقد فى المانيا والذى اصبح كتقليد منذ بناء هذا المسرح فى عام ١٨٧٢ وقيامه تكريما لكاتب الاوبرا العالمى فاجنر (١٨١٣ — ١٨٨٣) حيث قامت فى هذا المسرح الستارة الامامية (ستار المقدمة) ذات الجزئين الايمن والايسر التى عرفت عالميا فيما بعد باسم ستار المقدمة البيرويتة » .

كما اعتقد الملتصقون بالمسرح أن عمل هذا الستار ينحصر فقط فى كونه مقدمة سابقة لبدء المسرحية او عامل تتابع لمناظرها المختلفة ولهذا لم يهتموا ببحث الامكانيات التى يمكن لهذا الستار القيام بها كما ان انشغالهم باعمال الدراماتورجيا فى النص المسرحي والمواقف الداخلية والشكل الخارجى للمسرحية ومواقف الكوميديا لم يسمح بالتعرض لدور ستار المقدمة بالمناقشة او البحث او التحليل . وعلى هذا قرر اغلب علماء المسرح ان هذا الستار بمفهوماته (على حد اعترافهم بها) انما هو متعلق بالعرض المسرحى وليس بالدراماتورجيا أو بفن كتابة المسرحية .

والرأى عندى أن الدراماتورجيا لا تتحقق فى مسرحية الا بوجود ستار المقدمة ولا تتحقق باختفائه ، كما انه بدون ستار المقدمة لا يمكن لتعاليم ارسطو أو ليسنج أن تاخذ مكانها فى عالم المسرح ولا يمكن للوحدات الثلاث الزمان والمكان والموضوع ان تبرز وان تتضح لاعين المتفرجين . فستار المقدمة مشكلة دراماتورجية توازى المقومات الدرامية فى عمل مسرحى ، والذين بحثوا وناقشوا وحللوا فى القرن الثامن عشر مشاكل الدراما الخاصة بالوحدات الثلاث وحاولوا أن يفسروا تعاليم ارسطو فى هذا المجال ادركوا تمام الادراك الاهمية البالغة الخطورة بالنسبة لهذا الستار بموقعه الاستراتيجى بين صالة الجمهور وخشبة المسرح .

ولا يمكن طبعا اعتبار هذا الستار قائما منذ القدم ، فالمسرح القديم لم يكن به ستار للمقدمة كما ان بعض المسارح البدائية الحالية ليس بها ايضا ستار للمقدمة .. فهذا الشىء الذى يفصل بين جمهور النظارة وبين خشبة المسرح والمسمى بستار المقدمة قد مر بمراحل عديدة حتى وصل الى شكله الحالى ، فالجمهور المنتظر لارتفاع هذا الستار الى اعلى او انفراجه الى اليمين والى اليسار ليس ساذجا ولكنه يحس بالرغبة فى معرفة ما يخفيه هذا الستار خلف خيوطه المنسوجة من حوادث واشكال درامية . فمهما كان نوع القماش الذى صنع منه هذا الستار ومهما كان ثراؤه او رداءته أو عدم احكام التطريز فى حياكته ومهما كان رقيقا شفافا فى مادته فانه يقيم ولا شك ستارا حديديا بين المتفرج والممثل قبل بدء التمثيل ، فالستار يعبر ويقول : « هنا صالة الجمهور حيث عالم الحقيقة وشكل الطبيعة » ، ثم يقول ايضا : « وهنا خشبة المسرح حيث عالم الخداع والتاثير » . فقط ستار المقدمة الذى يضع بينهما خطا ما ويقسمهما الى عالمين تبرز من خلالهما الانفصالية بين خشبة المسرح وصالة الجمهور ، ولا اعنى الانفصالية فى التاثير انما فى الشكل الذى عليه الممثل والمتفرج ، فخشبة المسرح فى الحقيقة خشبة ، وصالة الجمهور فى الحقيقة صالة .

وخشبة المسرح الاغريقى التى كانت مصممة على غرار الوحدة بين صالة الجمهور وخشبة المسرح نفسها من ناحية البناء لم



تعرف ستار المقدمة ولم تكن هناك فى المسرح الاغريقى القديم الا ستارة واحدة الى جانب المسرح هى التي كان يخلع الممثلون فيها ملابسهم ليلبسوا الاقنعة وملابس التمثيل ، اما ستار المقدمة فانه لم يظهر فى المسرح الاغريقى ، ومن حسن الطالع انه لم يظهر فان مسرحيات الاغريق بتكنيك كتابتها وشكلها لم تكن فى حاجة الى مثل هذا الستار . ولما كان من الطبيعى ان يسبق الحدث الدرامى فى اية مسرحية عملية فتح ستار المقدمة كنذير بدء للشكل الدرامي ليتدفق ثم يتبعه ايضا بضم الستار بعد الحدث فان مقومات المسرح الاغريقي بدون ستار المقدمة قد اقتضت ارتباطا واقعيا مضبوطا وموافقا للوقت الذى يجرى فيه التمثيل ومطابقته للوقت فى الحياة العامة كما اقتضت تركيزا شديدا على مشاكل الوقت والميدان الذى تجرى فيه الاحداث على خشبة المسرح وهى المساحات الهوائية والارضية الموجود فى داخلها الديكور والتى يرتفع فيها الممثل وتهتم تعليمات المخرج وخيال مهندس الديكور ، والمسرح الاغريقى يجرى التمثيل فيه عادة امام احد القصور بما يسوره من جبال او منازل وبما يحيطه من اضاءة نهارية حقيقية مرئية رؤية العين على الطبيعة ، وهذا الشكل لم يكن من العسير التغيير فيه او الاكتفاء بالرمزيات او الايحاءات او لف خشبة المسرح الدوار اذا افترضنا وجودها وقتذاك او دفع عربة الى المسرح لتوحى بشىء معين او حتى قفل ستار المقدمة او اسداله ان وجد وقتها ستار . لم يكن المسرح الاغريقى وقتذاك فى حاجة الا الى الخدعة وعالم المسرح وتاثيراته التى تتم اذا ما وفق المؤلف فى عرض احداثه مرتبطا بوحدتى الزمن والمكان والموضوع احيانا . ولذلك فكل القائلين بان تعاليم ارسطو قد حددت من الشكل المسرحى واتهموا هذه القواعد بالجفاف قد جانبهم الصواب فى آرائهم ، بدليل آن المسرح الاغريقى يعتبر تراثا اليوم لكل مسرح قديم وحديث فضلا عن أننا نرى اليوم مسرحيات معاصرة بدون ستار للمقدمة .

والمعروف ان كل مسرحية اغريقية تحتوى على كورس يؤدى دورا هاما فى المسرحية كما ان بها ايقاعا خاصا يختلف حتى عن تقليديات القرن الماضى والحالى كما ان بها تاثيرا قويا فى الموسيقى ونقطة انحدار المحدث المسرحى واعلاء الامزاج ، ثم تطورت هذه الاشكال الادبية والفنية على مر العصور وأصبح مؤلفو المسرح يربطون بين كل هذه النواحى وتاثيراتها وبين ستار المقدمة كما أنهم دأبوا على استعمال هذا الستار لابراز فترة مرور زمنية فى المسرحية ، وهنا يجب التفكير قليلا فى ستار المقدمة . فانزال الستار ثم رفعه أو ضمه ثم فتحه يوحى بزمن عبر قد يحدد بعام او اكثر وقد يقل عن ذلك ، كما انه قد يكون من اسبابه تغيير المنظر نفسه تغييرا سريعا للانتقال من مكان الي آخر . وبما آن الجمهور نفسه لا يرى عملية التغيير هذه بعد ان يحجبه الستار ويعود ليرتفع من جديد امامه دون انقطاع للدراما ، فانه فى هذه الحالة لا يقلل او يضعف من تاثير الخدعة المسرحية . وعلى هذا يثبت ان ستار المقدمة لا يعبر فقط عن مرور الوقت ولكنه يساعد ايضا فى التعبير عن المكان وتسلسل ورود الامكنة التي تجرى فيها احداث المسرحية وهو فى هذا يضيف شكلا لمظهر التكنيك الآلى فى العرض ويقيم خشبة المسرح تقييما قد لا يساعد على توليده عدم وجود الستار نفسه .

والدراما منذ عصر النهضة قد عالجت مشاكل ستار المقدمة بتؤده وتمعن . فشكسبير لم يكن فى مسرحه ستار مقدمة ، كما ان الفرنسيين هم الذين جاءوا بتقليد هذا الستار بعد عصر النهضة فى القرن السابع عشر ، وحتى هذا التقليد جاء بعد تردد شديد من ناحيتهم فى تقريره . فاذا نظرنا الى بعض مسرحيات موليير وكيف واجهت مشاكلها مع ستار المقدمة وجدنا ان استعمال ستار المقدمة فى مسرحية Misanthrope وهى من ذات الخمسة فصول أمر طبيعى ولا يثير المشاكل الفنية للعرض اذ انه يمكن تمثيل المسرحية دون انقطاع واحد اى دون فترة استراحة واحدة فهى لا تتعارض مع مشاكل وحدة الزمان او المكان ، وليس هذا لان المكان واحد طوال الخمسة فصول ولكن لان وحدة الزمان بها مترابطة ايضا ترابطا تاما يجعل التتابع من فصل الى فصل دون انزال الستار او ضمه امرا مقبولا وطبيعيا ، وعلى هذا يمكن تمثيل المسرحية باكملها على اعتبار انها كوميديا من ذات الفصل الواحد يجلس الجمهور فى مقاعده ليشاهدها دفعة واحدة وينهض فى نهايتها ليغادر المسرح .

هذا بينما نجد فى حالة اخرى ان مسرحية Don Juan احد اعمال موليير لا يمكن معها تطبيق ما سبق تطبيقه فى مسرحية Misanthrope فاماكنها متعددة فضلا عن ان مراحل مرور الوقت كثيرة فى المسرحية ومتفاوتة . وعلى هذا نجد ان الدراما الحديثة تقيل الاشكال المتعددة فى المسرح باختلاف اماكنها وازمانها فهي بوضعها هذا لا تخلو من ثراء فنى يظهر فى تعدد المناظر والاماكن ويكون مع ستار المقدمة تشكيلا يساعد على ابراز عالم الخدع فى العرض المسرحى .

بعد ذلك جاء الطبيعيون (أصحاب المذهب الطبيعى) وكانت آراؤهم بمثابة نكسة على ستار المقدمة واليهم يعزى ظهور هذه الآراء التى نادت بتحطيم ستار المقدمة .. كان ذلك فى السنوات الثمانين من القرن الماضى حين ظهرت بعض الآراء فى عالم المسرح تؤكد تحطيم هذا الستار وتهاجم قواعده واشكاله التى قام عليها على اعتبار تأكيد ما نادت به الطبيعة من ان الحياة نفسها التى تنقل الى المسرح فى اطار فني خالية من الفصول ولا تقوم اصلا على اساس هذا التقسيم وعلي هذا أيضا فلا يمكن ان تكون هناك خاتمات للفصول ينزل بعدها ستار المقدمة .. غير ان ما نادى به الطبيعيون لم يصمد كثيرا وأصبح كبدعة فقط بعد ان استعاضوا عن هذا الستار بما اسموه « التمهيد للنهاية » .. هذا التمهيد الذى كان يقوم مقام ستار المقدمة ومقام نهايات الفصول بانخفاض الصوت عند الممثل وتهدجه والوصول بالدور الى مرحلة النهاية والانحدار وابراز الرمادية فى الشكل . والحقيقة التى لا يمكن انكارها ان هذه البدعة وهذا الشكل الغريب الذى اوجده المتحمسون للمذهب الطبيعى قد لاقى نجاحا بعض الوقت لشذوذه ونظرا للشكل الجديد الذى اتى به ولكن سرعان ما فقد تاثيره وسحره وضاع على البدعة زمنها .

ويقف الكاتب اوجست سترندبرج كمؤلف ينتمى الي الطبيعيين الى جانب هنرى بك وجرهارت هاوبتمان وجيوفانى فرجا يعارض تجزىء الفصول ويرفض الاعتراف بها ، وعلى هذا التصور كتب مسرحيته الشهيرة مس جوليا ثم اضطر بعد زوال الموضة الى العودة الى نظام الفصول . وعلى هذا نجد ان الدرامات الحديثة قد عادت بنا الى الخط الذى اتبعه موليير فى مسرحية دون جوان .

كما انه قد طرأت ظاهرة اخرى بالنسبة لستار المقدمة وهى التمثيل امام هذا الستار . تمثيل بعض المشاهد غير الهامة التى يمكن فى أثناء تمثيلها تغيير المنظر الخلفى وأصبح ستار المقدمة فى هذه الحالة يقوم مقام ستار المؤخرة أيضا . والالمان هم الذين اوجدوا هذه الظاهرة اول ما وجدت وكانت شائعة الاستعمال فى مسرحيات شكسبير حيث المناظر المتعددة والتغيير السريع .

واكبر دليل اسوقه على تطور ستار المقدمة ظاهرة السرعات المختلفة بالنسبة للستار التى يلجأ اليها المخرجون المعاصرون فى ختام الفصول أو بدايتها زيادة فى التاثيرات الدرامية التى يولدها النص والعرض المسرحى ، حتى فى آخر اللحظات فى العرض وهى لحظة اسدال الستار .





بقلم الدكتورة سمحه الخولي

٢

والمعروف عن الاوبرا أنها كانت دائما فنا باهظ النفقات ، غير ان تكاليف اخراج أوبرا جديدة لمؤلف غير معـروف امر ينطوى دائما على كثير من المخاطرة ، ويتطلب قدرا من الاقدام ولذلك

لا تمارسه مسارح الاوبرا الا بقدر ، اذ لا تسمح لها ميزانياتها بمثل هذه المخاطرة الا مرة او مرتين فى العام .

●



كان الاسـتمتاع باحدث المؤلفـات الموسيقية امرا ميسـورا فى عصر الاذاعـة والتليفـزيون واشرطة التسجيل والاسطوانات ، فان فرص التعـرف على احـدث الاعمـال المسرحية الموسيقية (الاوبرا والباليه) ليست مواتية ، اذ ان الاستماع الى اوبرا مسجلة ؛ او حتى قراءتهـا من المـدونة الموسـيقية ، لمن يستطيع ذلك ، لايعدلان فى قليل او كثير قيمة مشاهدتها على المسرح فى صـورتها الكاملة حيث يضيف الاخراج المسرحي قيمة كبيرة الى التاثير الملهـم للموسيقى المسرحية الحية ، وهو تاثير لايمكن للتسجيلات ان تعوض عنه ، ولذلك تعتبر المهرجانات الدولية للموسيقي من اهـم الفرص لمتابعة المذاهب والاتجاهات الجديدة حيث تتوخى المهـرجانات عادة انتخاب ما تقدمه من اوبرات وباليه ، وتحشد لها امكانيات فنية كبيرة تضمن تقديمها على مستوى من اجادة الاداء الموسيقى والغنائى يفوق مستوى حفلات المواسم العادية ، فضلا عن أن المهرجانات مجال مناسب لتقديم الاعمال الجديدة القيمة التى قد لا تسمح ظروف شباك التذاكر او الاعتبارات الاقتصـادية بتقديمها فى الحفلات العادية .

والدول الاشتراكية فى زماننا تؤمن بان الفن ضرورة للشعب ، تكلف الدولة فى سبيل توفيره اموالا باهظة ، وهى فى الوقت نفسه تخطط الحياة الفنية تخطيطا يكفل عرض انتاج الفنانين الجدد اولا باول وتحرص على ان تنشر وتذيع الأعمال الموسيقية والمسرحية الجديدة فى أكمل صـورة وتعتبر ذلك مقياسا لمستواها الثقافى ، ولهذا كله تعتبر تقديم الاعمـال المسرحية الموسيقية الجديدة امرا طبيعيا مواتيا ولا يمثـل أى مشكلة اقتصادية ، حيث الفن في عرف الـدول الاشتراكية خـدمة ثقافية لها مثل ما للتعليم او الطب من الاهمية ، وهى فى الوقت نفسه تضمن الا يقدم منه الشعب الا غذاء فنى رفيع من شـانه أن يرتفع بمعنوياته .

أما فى الدول التى تتبع النظام الراسمالى فان مشكلة تدبير السياسة المالية لمسارح الاوبرا مشكلة لم تنجح فى حلها اثمان التذاكر المرتفعة ؛ اذ انه مهما انتشر الوعى الموسيقى فانه من العسير مع ذلك على اى دار اوبـرا ان توازن ماليتها وتغطى نفقاتها ، وخاصة اذا كانت تنتهج سياسة فنية متكاملة تجمع بين : احياء القديم وغير المعروف من الاوبرات ، واتاحة الفرصة امام الجديد ليشق طريقه ،وتقديم الأعمال الشهيرة المتداولة ،

ولذلك تدخلت الحكومات في كثير من الدول الغربية لحل هذه المشكلة الثقافية بتقديم معونات مالية للاوبرا ، ورغم ذلك فان حصيلة الاوبرات الجديدة الناجحة لا زالت قليلة جـــدا ، ولا تقارن باى مقياس بما يناظرها من الاعمـــال الاركسترالية الجديدة . ومن هنا كان للاعمال المسرحية الموسيقية في مهرجان زغرب البينالي للموسيقى المعاصرة اهميتها الخاصة ، اذ ان هذا المهرجان الثالث قدم منها حصيلة طيبة تمثل عدة مذاهب فنية متباينـــــة ، توفرت على تقديمها عدة فرق كبيرة من الكتلة الشرقية والغربية على السواء مثل فرقة اوبرا سادلرز ولز Sadlers Wells (لنـــدن) ، اوبــــرا الـــدولة الالمانية Deutsche Staatsoper من برلين الشرقية ، ومسرح الشعب الكرواتي (أو اوبرا زغرب) ، كما حضرت فرقة باليه البولشوى السوفيتية الشهيرة ، وقد قدمت هذه الفرق عروضا ممتازة من الاوبرا والباليه هى التى نفرد لها هذا المقال اذ انها تمثل جانبا دقيقا من الانتاج الموسيقى المعاصر .

●

هناك اعتقاد شائع بان بنجامين بريتن ؛ اشهر مؤلفى الاوبرا المعاصرين في بريطانيا ، يعد ظاهرة فنية منعزلة بالنسبة للحياة الموسيقية الانجليزية ، فالانجليز ليسوا شعبا غنائيا ولم يعرف عنهم في تاريخهم الطويل الا العزوف عن الاوبرا ، ولولا ظهور بريتن ونجاح أوبراته في انجلترا وخارجهـــا لظلت بريطانيا بمعزل عن الابداع في مجال الاوبرا .

غير ان فرقة سادلرز ولز قـــد حققت نصرا ثقافيا كبيرا لبلادها حين قدمت في مهرجان زغرب الدولى اوبرا جديدة هى باكورة اوبرات مؤلف انجليزى شاب ، وبذلك اثبتت سادلرز ولز ان بنجامين بريتن ليس ظاهرة منعزلة وان المواهب المسرحية الموسيقية لا زالت تنبت في بلاد شكسبير . فقـــد كانت تلك الاوبـــرا الجـــديدة ، واســـمها ((مناجم الكبريت)) The Mines of Sulphur عملا مسرحيا ناجحا تماما .. وبعد ان اسدل الستار على الفصل الاول بدأنا نشعر جميعا باننا امام فنان موهوب يصـــلح خليفة لبنجامين بريتن (رغم الاختلاف الملحوظ بين اسلوبيهما) ، الا وهو ريتشارد رودنى بينيت R. Rodney Bennett (ولد ١٩٣٦) . وقـــد عرضت ((مناجم الكبريت)) في مهرجان زغرب امام جمهور دولى مختلف الافات ومع ذلك نجحت نجاحا باهرا بفضل الصياغة الموسيقية الموفقة التى تنبىء بموهبة مسرحية اصيلة ومقدرة غير عادية على تجسيم المواقف الدرامية .

وكتيب الاوبرا للكاتب الانجليزى بيفرلى كروس ، واحداثها الغريبة تدور في قصر قديم في انجلترا ارتكب فيه شاب واحد مستهتر جريمة قتل بمساعدة فتاة غجرية ورجل آخر ، اذ قتلوا صاحب القصر العجوز الوحيد واخفوا جثته في الطابق العلوى ، واستولوا على كنوزه . وبينما هم يقسمون الغنائم استعدادا للرحيل قدمت الى الدار فرقة من الممثلين المتجولين تطلب المأوى حتى تصاح عربتها ، ويقبل الشاب المستهتر تحديا لظروف مبيتهم ، ولكنه يطلب منهم ان يقوموا بالترفيه عنهم ، فيلعبوا لهم في القاعة نفسها مسرحية تثير اضطرابهم الشدة الشبه بينها وبين الخيانة الغادرة التى ارتكبوها . ثم يكتشف الممثلون جريمة القتل فيسجنهم الشاب في قبو القصر حتى يتمكن هو وشريكاه من الهرب ، ولا يستثنى منهـــم الا ممثلة شابة جميلة يغازلها ويقبلها . وفي جو غامض مثير تكشف تلك الممثلة عن سرها فاذا هى مصابة بالطاعون .. فيخـــر القاتل الملحد مذهولا عندما يتضح له أن العناية الالهية ، التي تحداها وكفر بها ، بعثت اليه هذه الجماعة الوافدة تحمل معها الوباء الفتاك ، وبهذا القصاص العادل يعترف الاثمـــون بقدرة الله ويستسلمون للموت المحقق .

وجو القصة قاتم جدا ، وموضوعها حافل بالمواقف الدرامية التي تتيح للمؤلف الموسيقى مجالا خصبا للتشخيص الموسيقى المتميز لروح هذه المواقف ، وقد نجح بينت في التعبير المرهف عن مواقف الصراع والتوتر والخوف والقلق نجـــاحا كبيرا ؛ فجاء تلحينه مقنعا بالغ التأثير ؛ واهم ما حققه بينيت في هذه الاوبرا انه كتبها باسلوب جديد يحتل عنصر الميلودية فيه مكانه الطبيعى ، ولكنها ميلودية من طـــراز خاص ذات خطوط وزوايا لحنية غير مألوفة ، ولا ترتكز حول محور تونالى (للمقـــام الموسيقى) ، وبذلك اختط لنفســـه نهجا جـــديدا لايؤمن بالجفاف الميلودى المدقع الذى يميـــــز الكثير من الاوبرات المعاصرة ، المتأثرة بمبادىء شونبرج . ومما يجدر ذكره ان بينيت قد نجح تماما في الوفاء بالتزامات اللغة الانجليزية في تلحينه الغنائى ، وكانت كتابته الاركسترالية فيهـــا حافلة بالمؤثرات الباهرة الموفقة . والحـق ان تناول هذا الشاب لاول اوبرا ، ليس فيه مايدل مطلقا على انهـــا محاولته الاولى فهى عمل مسرحي ناجح تماما .

وقد دفعنا الفضول والاعجاب الى معرفة المـــزيد عن مؤلف اوبرا ((مناجم الكبريت)) فاذا هو يقوم الآن بتدريس التأليف الموسيقى في أكاديمية الموسيقى الملكية بلندن ، وهى التى تخرج فيها وفى الكلية الملكية على يد اساتذة بريطانيين ، ثم ســـافر الى باريس حيث درس على المؤلف الفرنسى التقدمى الجرىء بيير بوليز Boulez وقـــد كتب عدة مؤلفات اركسترالية وغنائية ، منها عمل اركسترالى كلفه به عمدة مدينة لندن ، اما هذه الاوبرا الاولى له فقد لحنها بتكليف من فرقة سادلرز ولز نفسها ، وهى تعد من اهم فرق الاوبرا البريطانية ، وتقـــوم سياستها الفنية على تقديم الاوبرات العالمية من كل المذاهب والاتجاهات مع عنـــــاية خاصـــــة بتقديم اوبرات للمؤلفين البريطانيين باللغة الانجليزية ، وهى تحرص على ان تقـــدم في كل موسم اوبرا او اثنتين على الاقل للمؤلفين الانجليز . ولاتقتصر مهمتها على مدينة لندن بل تخصص جزءا من نشاطها للطواف بالمدن الاخرى ، كما أنها تقوم برحلات فنية الى خارج الجـــزر البريطانية تحمل فيها ثقافة بلادها وفنها الى الخارج . ومما يلفت النظر ان الادارة الرشيدة لهذه الفرقة قد سارعت بتكليف هذا المؤلف الشاب بكتابة أول اوبرا له لحسابها ، وعنـــدما قدمتها للمرة الاولى (في العالم) على مسرحها في فبراير سنة ١٩٦٥ حياها النقاد بالاجماع واتفقوا على ان ((مناجم الكبريت)) جاءت مبشرة بظهور مؤلف اوبرا انجليزى ممتـــاز ، وبذلك ساهمت سادلرزولز في ابراز موهبة موسيقية جديدة ، وسخرت امكانياتها الفنية لتقديم انتاجها في اكمل صورة .



وقد كانت لفتة رقيقة ان يهدى بينيت أوبراه هذه الي كبير مؤلفي الاوبرا الانجليز بنجامين بريتن ، بالرغم من بعد الصلة بين أسلوبيهما . أما عنوان الاوبرا « غريب فهو مقتبس عن شكسبير ؛ اذ جرى على لسان ياجو فى الفصل الثالث من مسرحية عطيل .

وفي العرض الثانى لها قدمت سادلرز ولز اوبرا « قضية ماكروبولوس » للموسيقى التشيكى لايوس ياناتشيك Janacek (١٨٥٤ - ١٩٢٨) ، وهنا مرة ثانية حالت فزارة برامج المهرجان دون حضورها اذ تعارضت مع برنامج هام من الموسيقى السيمفونية ، هو الذى عزف فيه اوركسترا بلجراد الفلهارمونى سمفونية « نورانجاليلا » لاوليفييه ميسيان فى نفس الليلة .

●

وقد اشتركت المانيا الديمقراطية فى المهرجان بفرقة اوبرا الدولة ببرلين ، فقدمت عرضين من الاوبرا والباليه وكان واضحا فى اختيار برامجهما اتجاه اجتماعى خاص فى الموسيقى المسرحية ، وقد تضمن البرنامج الاول باليه سترافنسكي الشهير قصة الجندى Histoire du soldat ، وباليه الخطايا السبع ، قصة برتولت بريخت وموسيقى كورت فايل Weill واسمه الكامل هو « الخطايا السبع لابناء الطبقة المتوسطة » The seven deadly sins of the petits bourgeois

وفى اعتقادى ان هذا الباليه الغنائى عمل فنى قيم جدير بان يلقى انتشارا كبيرا نظرا لمضمونه الاجتماعي الجاد ، فهو يتضمن نقدا لاذعا لخلفيات البورجوازية الصغيرة اذ يكشف النقاب عن وصوليتها وضعفها عن مساندة الحق وتراخيها فى دفع الظلم والاهانة . وتضطلع بالدور الرئيسى اختان ، هما فى الواقع تصوران جانبين مختلفين من نفسية امرأة واحدة هى « آنا » ، والقصة تظهر لنا مغامرات « آنا » فى تجنب الوقوع فى جميع الخطايا ، بسخرية مريرة ، ونجاحها فى كسب الاموال التى تكفى لبناء منزل للاسرة فى لويزيانا . وقد عرض هذا الباليه احيانا باسم « آنا آنا » .

●

وكورت فايل (١٩٠٠ - ١٩٥٠) من الاسماء المعروفة فى ميدان الموسيقى المسرحية فى هذا القرن ، اذ اكتسب شهرته الواسعة بفضل اوبرا « الثلاثة تعريفة » Dreigroschenoper وهى واحدة ضمن مجموعة كبيرة من الاعمال التى تعاون فيها مع الكاتب المسرحى الالماني بريخت . ولكورت فايل اتجاه فردى خاص فى موضوع العلاقة بين المسرح والموسيقى ، وقد انتج هذا الاتجاه أسلوبا موسيقيا خفيفا امتازت به مؤلفات فايل المسرحية جميعها ، فهو يلحن الاوبرا بروح الاوبرا الالمانية الخفيفة التى عرفت فى تاريخ الموسيقى باسم زنجشبيل Singspiel ، وتجمع بين الحوار والغناء والفكاهة .

وقد شغل فايل نفسه بمشكلة تجديد الاوبرا تجديدا من شانه أن يقرب الهوة الفاصلة بين مؤلف الاوبرا فى هذا القرن ، وبين جمهور المشاهدين ، لذلك يبتعد فى تلحينه فى الاوبرا والباليه عن المؤثرات الضخمة المهولة ويلتزم البساطة الهارمونية . أما فى الايقاع فانه يمزج بين ايقاعات الجاز Jazz وبين ايقاعات



الموسيقى الخفيفة ، وهو يميل الى الاقتصاد في استخدام جميع العناصر الموسيقية وخاصة فى الاركسترا اذ يكتب عادة لاركسترا حجرة صغير العدد متخلص من كل الزيادات غير الضرورية لهذا الاسلوب المبسط ، وهو يلحن الاوبرا بروح شعبية ولكن عنصر الابتكار الشخصى واضح فيها رغم ذلك ، وقد نجح فى اوبراته (وفى الاوبرات المدرسية أيضا) فى علاج الهوة المتسعة بين الجمهور وبين الانتاج المعاصر فى الاوبرا .

ومن ميزات هذا الاسلوب الموسيقي الخفيف انه يركز الاهتمام على المضمون فى الباليه او الاوبرا ، وقد بدا هذا واضحا فى باليه « الخطايا السبع » حيث تقف الاخت الكبيرة العاقلة فى ركن المسرح الخارجى وتعلق بالغناء (الذى يشبه الحان الموزيكهول) على مغامرات الاخت الشابة ؛ التى تقوم بالرقص فى حركات حبيثة ذات تعبير مباشر ، وتتتابع مشاهد الاخت الاخرى فى خضم الحياة وهى تسعى لجمع المال . ولاشك ان مثل هذا الباليه الغنائى الخفيف جدير بان يقدم فى بلادنا فهو عمل فنى مبسط يمكن عرضه وتقبله على نطاق واسع .

اما الاوبرا التى قدمتها فرقة برلين الشرقية فهى كذلك ثمرة من ثمرات تعاون بريخت وفايل وهى « ازدهار وسقوط مدينة ماهاجونى

The rise and fall of the city of Mahagonny

وهنا يرسم بريخت صورة مروعة لمجتمع رأسمالى خيالى عماد حياته اللذة ، فمدينة ماهاجونى هذه تنشئها عصابة

هاربة من العدالة ، وقوانينها تحرم العمل ، ولكنها تبيح كل ما تشتهيه النفس الانسانية من ملذات حسية ، فيتوافد الرجال من حقول البترول محملين بالدولارات وهم يحلمون بالسعادة في هذه الجنة الأرضية ويترعون كؤوس المتعة حتى الثمالة ، ويتسرب الضجر الي نفوسهم ، بينما أسعار الملذات تستمر في ارتفاع جنوني ، وأخيرا يتازم امر جيمى ، أحدهم ، حين تنفد نقوده ويتوقف عن دفع أثمان مطالبه ، فيحكم عليه بالاعدام طبقا لقوانين المدينة ، فتنفض عنه فتاته وأصدقاؤه ، وعندما ينفذ فيه حكم الاعدام على الكرسى الكهربائى يفيق أهل ماهاجونى من حالة التبلد التى انحدروا فيها ويدركون المغزى الخطير وراء اعدامه ، فيثورون منادين بسقوط مدينة اللذة المجنونة .

●

والأسلوب الذى لحن به فايل هذه المسرحية أسلوب شديد البساطة حتي ليقترب من تلحين الأوبريت ، نظرا لعناصر الجاز الواضحة فيه ، كما أن روح السخرية المريرة ظاهرة فى التلحين الغنائى نفسه فهو يكاد يشبه القاء المونولوج او الاغانى الخفيفة Chansons فى اشد المواقف درامية (حين يودع جيمى فتاته قبل اعدامه) ، ولذلك تمثل هذه الاوبرا طرازا وسطا بين « الزنجشبيل » (الاوبرا الالمانية الفكاهية الشعبية) وبين الأوبريت . ومع ذلك فان نجاحها يرجع الى هذا التناول الموسيقى الخفيف والي فقرات الكورس الجيدة مما يزيد المضمون الاجتماعى تجسيما وقوة . وليس فى هذه الاوبرا مجال كبير للحكم على الأصوات او مستوى الأداء الغنائى ، فهى لا تتيح فرصا لاستعراض حلاوة الصوت بل على العكس تغنى باسلوب اقرب الى الالقاء ، ويشترط فى صوت الدور النسائى فيها (صديقة جيمى) ان يكون خشنا مبحوحا ، ولكن العنصر البارز فيها كان الاخراج الجديد الممتاز ، وكذلك كان الاخراج بارعا ايضا فى باليه الخطايا السبع .

ولانختتم عرضنا لجهود اوبرا برلين دون كلمة تقدير للمستوى الموسيقى الرفيع لباليه سترافنسكى الشهير « قصة الجندى » ، الذى أصبح اليوم من الكلاسيكيات ضمن الأعمال المسرحية فى القرن العشرين ، وبذلك وفقت هذه الفرقة فى الجمع بين المضمون الموسيقى القيم المركب ، فى باليه سترافنسكى ، وبين المضمون الاجتماعى القيم باسلوب موسيقى مبسط فى اعمال فايل .

●

اما المدينة المضيفة للمهرجان ـ زغرب ـ فقد قدمت فرقتها للاوبرا عرضين نجحت فى أحدهما نجاحا باهرا ، اذ قدمت أوبرا « كاتارينا اسماعيلوفا Katarina Ismaïlova » للموسيقى الروسى الكبير شوستاكوفتش (١٩٠٦) وهذه الاوبرا ذات تاريخ حافل بل ربما كانت من علامات الطريق على مشكلة الفن والحياة .

وديمترى شوستاكوفتش من أكبر المؤلفين السوفييت موهبة وانتاجا وان كان طابع موسيقاه بصفة عامة طابعا انتخابيا تظهر فيه عدة تاثيرات غير مهضومة ، تشير احيانا الى تاثره بسترافنسكى وشونبرج وماهلر وآلبان برج وميلو ، ولذلك يعوزه الطابع الشخصى المميز ؛ فهو لايتردد فى استخدام اى وسائل موسيقية متباينة داخل العمل الفنى الواحد ، فاحيانا يستخدم الوسائل الوصفية البروجرامية ، واحيانا يلجا للاشارات التضمينية الى الحان شهيرة بقصد السخرية والتهكم (مثل ادماجه لصورة ساخرة من لحن La donna è mobile الشهير من اوبرا ريجوليتو فى الفصل الثانى من كاتارينا اسماعيلوفا) ، واحيانا يخرج من نطاق الأسلوب الرومانتيكي المتأخر الى استخدام هارمونات حادة التنافر ؛ ولذلك كله يصعب وصف شوستاكوفتش بانه صاحب أسلوب شخصى محدد المعالم ، وخاصة فى اعماله المبكرة التى أنجزها فى شبابه الأول .

وليست هذه أول أوبراته اذ لحن قبلها أوبرا « الأنف » على قصة لجوجول ، وعندما لحن كاتارينا اسماعيلوفا وقدمت لاول مرة سنة ١٩٣٤ ـ (وهى تعرف كذلك باسم : ليدى ماكبث من متسنسك Mtsenzk) ـ عندما عرضت فى روسيا نجحت نجاحا كبيرا واعتبرها النقاد عملا عظيما ، غير أن المتحدث الرسمى باسم الحزب الشيوعى فى مسائل الفن نقدها نقدا عنيفا فيما بعد واتهمه بانه « « يسير فى ركاب الغرب « المنحل » وانه يكتب موسيقى شديدة التنافر وغير مفهومة للجماهير ... » وان هذا الحكم ليبدو جائرا جدا فان هذه الاوبرا ـ رغم شيء من عدم التعادل ـ اتحقق فى لحظات كثيرة تعبيرا صادقا وتصويرا بالغ التاثير وليس اسلوبها معقدا وربما كانت بشاعة قصتها من عوامل الحملة الرسمية عليها ، فهى قصة زوجة شابة لاحد الاثرياء ، يستبد بها السأم من فراغ حياتها فتنحدر فى الخطيئة مع أحد اتباع زوجها ، وعندما يكتشف أمرها تشترك فى قتل زوجها ووالده العجوز ، فيحكم عليها هى وعشيقها بالنفي الى سيبريا ، وهناك ينصرف عنها الى امرأة أخرى ، فتقتلها ثم تنتحر ..

●

ولقد كان اختيارا بارعا من فرقة زغرب ان تشارك فى المهرجان بهذه الاوبرا الكبيرة التى استطاعت ان تشق طريق نجاحها على مسارح الأوبرا رغم معارضة الهيئات السوفيتية لها فى أول الأمر ، ولقد وضعت فرقة زغرب ، بهذا الاختيار ، امكانياتها الواسعة موضع اختبار دقيق ، اذ تتطلب هذه الاوبرا اصواتا انفرادية قوية جدا لادوار البطولة ، وحتى للادوار الثانية ؛ كما تتطلب فرقة كورال قادرة على الغناء والحركة التمثيلية المنسقة (وخاصة فى مشاهد الاتباع وهم يمرحون ويعبثون عبثهم الصاخب) كما تتطلب اوركسترا ضخما يتضمن مجموعة كبيرة من آلات النفخ النحاسية . وقد نجحت كل هذه العناصر من فرقة زغرب نجاحا عظيما ، فاق المنتظر ، ودل على فهم كامل لروح العمل الفنى وتناسق تام بين جميع العناصر الفنية المشتركة فيها ؛ ولا عجب ان نال هذا الاداء ، تحت قيادة ميلان هورفات (الذى قادها فى المهرجان) ـ تقدير شوستاكوفتش نفسه حينما عرضت هذه الاوبرا بحضوره فى زغرب فى يناير سنة ١٩٦٤ .

وقد اضطلعت بدور البطولة المغنية اليوجوسلافية ميركا كلارتش فادته باقناع كامل جمعت فيه بين الاتقان الغنائى والاداء التمثيلى الحساس للمواقف العنيفة التى يتطلبها هذا الدور ،

وبالرغم مما ذكر من عدم التعادل الملحوظ فى مستوى الالهام الموسيقي في هذه الاوبرا ، فهى فى مجموعها بلا شك من أهم الاوبرات السلافية فى القرن العشرين .

واذا كنا فى القاهرة قد شاهدنا وأعجبنا بفرقة اوبرا بلجراد فى أكثر من موسم مسرحي موسيقى ، فاننا بعـد أن شاهدنا المستوى الفنى المشرف لفرقة زغرب فى هذا المهرجان ، لنرجو أن تتاح لجمهور الاوبرا فى بلادنا فرصة مشاهدة اوبرا زغرب فى شىء من حصيلتها (الربرتوار) الفنية .

●

ومن موسيقى المؤلفين اليوجوسلاف المعاصرين قدمت اوبرا زغرب عملين مسرحيين (فى ليلة واحدة) للمؤلف المعـروف ميالكو كيليمن الذى نالت موسيقاه شهرة واسعة فى انحاء اوربا، وأصبح من ألمع أسماء الجيل الجديد من موسيقى الطليعة بين مواطنيه ، وقد حصل أخيرا على جائزة مسـابقة بتهوفن فى التاليف الموسيقى ، وهي مسابقة دولية سنوية تعقدها مدينة بون مسقط رأس بتهوفن . وانتاج كيليمن الـذى قدمه المهرجان يشمل اوبرا من فصل واحد ((المستاجر الجديد)) على مسرحية ليونسكو ، عرضت فى المهرجان لاول مرة فى العالم ، وباليه قصير باسم Las apassionadas ، عرض من قبل فى بلجراد ولكن بكوريوجرافية مختلفة .

وسبق ان قدم المهرجان الثانى (سنة ١٩٦٣) لكيليمن باليه طويلا بعنوان : ((رجل فى المرآة)) كان من الاعمال الناجحة فيه. أما الباليه الجديد (المهجورات) الذى شاهدناه فى برنامج كيليمن فقد جاء مخيبا للأمل من اكثر من زاوية . والقصـة تصور ثلاث فتيات مراهقات يعشن مع امهن الارملة التى تجد عنتا كبيرا فى كبح جماح النـزعات المشبوبة لسن المراهقة والشباب . ويدور صراع حاد بين التقاليد والعواطف حينما يتقدم خطيب فيكون من نصيب الاخت الكبرى بينما هو مغرم بالصغرى ، وتندفع الاخت الصغرى فى تيار عواطفها فتتردى معه فى الخطيئة ثم تنتحر .

وبالرغم من بعض المؤثرات الموسيقية الطريفة . فان سقوط هذا الباليه يرجع اولا وأخيرا الى الكوريو جرافيـة السيئة التى لجأت الى حركات مكشوفة ومبتذلة ، خرجت تماما عن النطاق الجمـالي للباليه ، ذلك الفن الشفاف المتسامى ، وهبطت بهذا العمل المسرحى الى محاكاة ممجوجة للواقع تصور بدقة أشد العلاقات الانسانية حرجا وخصوصية .

أما الاوبرا القصيرة ((الساكن الجديد)) فهى فى اول محاولة لكيليمن فى ميـدان الاوبرا ، والحق ان طبيعة فكرة يونسكو لاتسمح بامكانيات غنائية مسرحية تستحق الذكر ، فالمسرح يبدو فى أول الاوبرا خاليا الا من صـاحبة المنزل الثرثارة الصاخبة (وهى الصفات التى تترجمها موسيقى الاوبرا الى صرخات عنيفة تشبه الغناء من بعيد) ، وعندما يتم التعـاقد بينها وبين المستاجر الجديد ، الذى يسعى ليجد الوحدة بعيدا عن صـخب الحيـاة ، يظل العمال ينقلـون الى المسرح قطع الاثاث التى يمتلكها هـذا المستاجر حتي تتراكم القطع فى المسرح ويظهر الرجل حبيس هذه الاشياء التي ترمز العـادات والتقاليد الجامدة التى لا يستطيع التخلص منها . ومهما تكن القيمة الادبية للمسرحية الا أن الامكانيات الموسيقية فى الاوبرا



بدت ضحلة بعض الشىء ، وظهر الاسلوب الذى لحنهـا به كيليمن مفككا غير مقنع (وخاصة بعـد السماع الاول لها) واعتقد ان مؤلفا موهوبا مثل كليمن ، اثبت مقدرة وغزارة فى الاعمال الموسيقية البحتة ، سيتمكن من شق طريقـه فى عالم الاوبرا بنجاح أكثر فى المحاولات القادمة .

●

واخيرا قدمت فرقة باليه البولشوى عرضين طويلين احدهما باليه ((أسطورة الحب)) على قصة اجتماعية هادفة للشاعر التركى ناظم حكمت وموسيقى عارف مليكوف (من أذربيجان)، وقد شاهدنا نفس الباليه فى القاهرة منذ بضعة أعوام بعنوان فرحات وشيرين . والباليه الثانى) ((الحصان الأحدب)) .

وقد نجح البولشوى فى ان يبهر المشاهدين بالبذخ المسرف فى الاخراج والملابس والاضاءة ، وبالابداع فى الرقص الانفرادى من اشهر نجومه مثل مايا بلستسكايا وغيرها . ولكن هناك تساؤلا كبيرا تردد على أفواه المشاهدين وهو : الى أى حد يمكن اعتبار هذه المدرسة الروسية فى البـاليه من ((الفن المعاصر)) . وهل تمثل هذه الاعمال وهذه الموسيقي اتجاهات جديدة فى الموسيقى المسرحية ؟.

ومهما تكن الاجابة علي هـذا التساؤل عن وضـع باليه البولشوى من الفن المعاصر ، فقد كان برنامجه من أمتع ما قدمه مهرجان زغرب اذ نجح فى الابتعاد بالمشاهدين عن دنيـا الواقع وحملهم الى عالم الاساطير والاحلام والتاريخ .

السينما المعاصرة

تأليف بنلوب هوستون
عرض جرجس الرشيدى

THE CONTEMPORARY CINEMA
by Penelope Houston Pelican, 1964.



الكتاب الذى نحن بصدد عرضه يتميز بالعمق فى تفسير الظواهر التى تعرضت لها صناعة السينما فيما بعد الحرب العالمية الثانية . والكاتبة لا يعنيها التاريخ لما أنتجته المدارس السينمائية المختلفة بقدر ما يعنيها تفسير نشوء هذه المدارس والعوامل التى تدخلت فى اتجاهات بعينها فى صناعة السينما . ويثبت اتجاه المؤلفة التحليلى العناوين التى تعطيها لفصول كتابها فاولها عن التجربة الايطالية ثم ناقشت فى الفصل الثانى الافلام التى تعود بالربح على منتجيها ثم السنوات الحرجة التى مرت بها السينما عامة والامريكية بالذات • ويبحث الفصل الرابع فى قيم الانتاج ثم فصلان عن السينما الفرنسية وفصل سابع عن السينما الانجليزية فثامن عن السيطرة الفكرية فى محيط السينما وتاسع عن منتجى الافلام وعاشر بعنوان البحث عن المشاهدين والفصل الاخير يبحث فى الاتجاهات السينمائية الجديدة .

ولم يكن هذا الكتاب أول عهد المؤلفة بالكتابة عن السينما بل انها شغلت بدراستها منذ ان كانت طالبة فى جامعة اكسفورد فكانت تكتب مقالات نقدية عن الافلام فى مجلة « ايزيس » التى كان يصدرها الطلبة وبعد تخرجها عملت مساعدة لرئيس تحرير مجلة معهد القلم البريطانى . ومنذ سنة ١٩٥٦ رأست تحرير « الصورة والصوت ».Sight and Sound التى كان يصدرها المعهد مرة كل ثلاثة شهور . كما كتبت مقالات من وقت لآخر لعدد من الصحف والمجلات .

وفى مقدمة الكتاب توضح المؤلفة اتجاهها فى تناول موضوعها اذ تقول ان النقطة التى ستبدأ منها عرضها للسينما المعاصرة هى القاء الضوء على موقف السينما اليوم الذى يتسم بالاضطراب والاثارة والتناقض الشديد . فهى تتناول فى كتابها أهم المشاكل التى يصادفها المشتغلون بصناعة الافلام فى مجابهتهم لطراز جديد من المتفرجين يقبلون على الافلام بعين نقادة وفى صراعهم من أجل التعايش السلمى مع التلفزيون . ثم هناك ايضا مشكلة تكاليف الفيلم التى ترتفع باطراد •

وبالاختصار فالكتاب كما تقول صاحبته تعليق على فترة زمنية بعينها ورسم لاطار من الظروف والملابسات دون الخوض فى تحليل أو تفصيل لافلام بعينها .

ويبدأ الكتاب يعرض عام لمشكلة تناقص عدد مشاهدى الافلام بسبب اشتداد منافسة الافلام التلفزيونية . ولاجتذاب المشاهدين عمد صانعو الافلام الى احد امرين ، اما الى انتاج الافلام الضخمة امثال « بن هور » و « جنوب الباسفيك » و « أطول يوم فى التاريخ » او الى أفلام من نوع جديد يستثير فضول النظارة مثل الفيلم الايطالى « المغامرة L'Aventura او الفرنسى « العام الماضى فى ماريناباد » • ... L'Année dernière à Marienbad او الامريكى « الظلال Shadows» • وتتغير انماط هذه الافلام من عام الى عام وتصعد او تهبط اسهم المخرجين تبعا لنجاح وايراد الافلام التى يخرجونها فيرتفع السويدى انجمار برجمان سنة ١٩٥٩ والايطالى انتونيونى سنة ١٩٦١ ، واصبحت المهرجانات الدولية فرصا مواتية لظهور المجددين من المخرجين .

وفى هذا الجو الذى يتميز بالحيوية والديناميكية تتحول الجماهير عن دور عرض الافلام الامريكية الى الدور المتخصصة فى الافلام الاوربية . وهكذا تنزل هوليود عن عرش السينما وتفشل فى ملاحقة تيار التجديد الدافق . كانت سياسة هوليود هى التريث والدراسة ، فمعروف ان اورسون ويلز امضى سنته الاولى فى R.K.O. Radio يشاهد الافلام حتى تهيأت له الفرصة ليخرج على العالم بتحفته الخالدة « المواطن كين » . ولكن سياسة التريث لا تنفع والصراع على اجتذاب الجماهير على اشده وتكاليف الافلام باهظة . لذلك لم يبق لامريكا الا ان تنتج الافلام الضخمة التى قد تصل تكاليفها الى ارقام خيالية . فتكلف « سيدتى الجميلة My Fair Lady » مثلا

أكثر من خمسة ملايين دولار بينما رصد لانتاج فيلم «كليوباترا» أكثر من ذلك بكثير . ويمكن للافلام الامريكية لما تتمتع به من سوق عالمي ونجوم معروفين في سائر دول العالم ان تتحمل تلك التكاليف الباهظة دون توقع الخسارة . أما الافلام الاوروبية والشرقية فتعتمد على العمل الرخيص الجيد الذي يمكنه أن يخترق الحدود الدولية ويأتي بعائد مناسب . بذلك تتميز السينما في الستينات بأن أفلامها اما كبيرة كثيرة التكاليف أو صغيرة رخيصة ؛ تتسم اما بالحذر او بالجسارة وقلما تنجح الافلام التي تتوسط هذين النقيضين .

●

والاتجاه العام في السينما الغربية يميل الى الواقعية ، الى استعمال الكاميرا كآلة للتسجيل . فأفلام أمة يجب أن تعبر عن أفكار وأحاسيس هذه الامة . ولعل ايطاليا هي أكثر الامم اتجاها في أفلامها نحو نوع أو آخر من الواقعية . بدأت الواقعية الجديدة nen-realism أعقاب الحرب العالمية الثانية على يد دى سيكا . ولكن بالرغم من الاثر الكبير الذي تركته هذه الحركة فان تلك الافلام كانت بنت عصرها . فأفلام تلك الحقبة تختلف اختلافا بينا عن الافلام الايطالية الحديثة ، فاذا كانت L'Aventura أكثر تعبيرا عن عصرنا وأكثر واقعية من « لص الدراجات » فذلك لأن الفيلم الاخير أبعد عنا بعشر سنوات .

وتفرد المؤلفة فصلا لتفصيل مميزات السينما الايطالية .. يقول سيزار زافاتيني كاتب السيناريو لمعظم أفلام فيتوريو دى سيكا : « تخلص من القصة وابحث عن الاحداث في الشوارع المحيطة بك ، خذ أبسط المواقف الانسانية واكشف عن العناصر الداخلة فيها ، تخلص من الممثل المحترف فالشخص الذي يمثل شخصية رجل آخر في ذهنه الحبكة المصطنعة للقصة ، استغن أيضا عن أساليب الحرفة التي تعوق هذا الاتصال المباشر بالواقع » .

ولكن ككل من يمارسون مهنة لهم نظريات فيها ، كان لزافاتيني آراء متناقضة عن ماهية الواقعية الجديدة وعما يريده لها ، فأحسن ما كتب هو من سيناريوهات راعى فيها الاصول الفنية للحرفة مع ميل واضح نحو العاطفية sentimentality

وقد ظهرت كلمة الواقعية الجديدة لاول مرة سنة ١٩٤٢ حين كتب امبرتو باربارو الناقد والاستاذ بالمركز التجريبي مقالا هاجم فيه تقاليد السينما الايطالية وفي ضوء ملاحظاته أخرج لوتشينو فسكونتي أول أفلامه Ossessione ، ومايكل انجلو انتونيوني فيلما تسجيليا «سكان نهر البو Il Gente del Po» الذي قال هو عنه أنه سار شوطا كبيرا تجاه أفلام الواقعية الجديدة . ثم تتضح بعد ذلك معالم المدرسة الجديدة في أعمال روسليني ودى سيكا ، وخاصة في فيلم « روما مدينة مفتوحة » الذي صور فيه روسليني شوارع روما تجوبهـا أنا مانياني بحيويتها الدافقة . ولكن مع الاسف لم ترق أعمال روسليني التالية الى قوة وواقعية هذا الفيلم .

وفي سنة ١٩٥٢ نظمت مجلة « الصوت والضوء » استفتاء عن أحسن أفلام الموسم فاز فيها فيـلم دى سيكا « لص الدراجات » وميزة هذا الفيلم انه يتقدم خطوة نحو مفهوم زافاتيني للسينما بمعنى أن ممثليه جميعا غير محترفين وأماكن التصوير حقيقية ويعالج مشكلة رئيسية وهي البحث عن دراجة أي عن وسيلة للعيش . وتمتاز أفلام دى سيكا باحساس شاعرى بآلام المحرومين . فأبطال افلامه من المتعطلين او غير القادرين على العمل ، الضائعين والمشردين ، ضـحايا مجتمع يصوره كاريكاتوريا كما في « معجزة في ميلان » أو مجتمع يضفي عليه من انسانيته كما في « أمبرتود » أو يحس به كقوة تضغط ضغطا لا يقاوم كما في « لص الدراجات » .

ثم تنتكس الواقعية الجديدة لسببين أحدهمـا أن أجهزة الدعاية الحكومية سئمت تصوير مناظر الفقر والضعة ، والآخر أن اقبال الناس على هذه الافلام قد قل اذ أقبلوا على الافلام الخفيفة وحتى دى سيكا تحول الى أفلام المرح وبذلك خسرت المعركة أفلام الاتجاهات اليسارية التي دأبت على الدفاع عمن سلبهم المجتمع حقوقهم أمام جينا لولو بريجيدا وصوفيا لورين. ومع ذلك استمر فسكونتي في اتجاهه الواقعي اليساري حتى بلغ الذروة سنة ١٩٦٠ في فيلمه الكبير « روكو واخوته » الذي يصور عائلة هاجرت من الجنوب الى بيئة صناعية في ميلان فيقعون فريسة لعوامل الانحلال والفساد . وتظهر جلية في هذا الفيلم قوة اخراج فسكونتي والمغناطيسية التي يشد بهـا المتفرجين .

واذا كان دى سيكا وروسليني قد تكلما بلغة الاربعينـات وفسكونتي بلغة الخمسينات فان مخرجا شابا هو مايكل انجلو انتونيوني يتكلم بلغـة الستينات . وقد تألق انتونيوني في مهرجان كان بسادس أفلامه « المغامرة L'Aventura » . ويعالج انتونيوني في هذا الفيلم فكرة الخيانة فـساندرو المهندس المعماري خان الحياة المهنية التي كان يمكن أن يحياها ، وكلوديا بحبها له تخون صديقتها الراحلة آنا وساندرو يخون كلوديا . وفي نهاية « المغامرة » يلتئم شمل كلوديا وساندرو فيما يسميه انتونيوني « اقتسام نوع من الشفقة » وفي فيلمه التالي « الليل La Notte » يدرس انتونيوني دراسـة مركزة زواجا على شفا ازمة . ففي الست عشرة ساعة التي يحكيهـا الفيلم تسقط الاقنعة المزيفة عن التظاهر والوهم وينكشف وجها البطلين ، القصصي الناجح وزوجته ، حين يواجه أحدهمـا الآخر في فجر يوم بارد بعد سهرة استغرقت طول الليل . وفي « الكسوف » يحلل انتونيوني عواطف فتـاة تكتسب خبرة في الحياة لا من الواقع الذي يجابهها وانما من بديل للواقع هو كل ما يمكن للمجتمع أن يقدمه لها . والافكار المتكررة في أفلام انتونيوني هي عدم استمرار الحب في قلوب المحبين ، صعوبة الاتصال ، وسهولة الخيانة للنفس أو للغير . ان انتونيوني يحس باننا نحيا في عالم لا تلتقي فيه الحياة الخاصة والتقـاليد العامة ، اذ ان التقاليد كثيرا ما لاتتفق مع السـلوك الحقيقي للناس .

ويستمر تقدم السينما الايطالية في نهجها الجديد على أيدي مقلدي انتونيوني وفليني خصوصا بعد أن نجح الاخير في ابراز

معالم الحياة فى روما بلمعانها وسوقيتها فى فيلمه الكبير « الحياة الحلوة La Dolce Vita . ومع مرور الزمن تجتذب السينما الايطالية مزيدا من الرواد فى شتى أنحاء العالم . والانتقال من « لص الدراجات » الى « الليل » اى من الاحتجاج الاجتماعى المباشر بطريقه الواقعية الجديدة الى الفيلم الذى يقدم قطعة من الحياة الواقعية تاركا لنا تفسير ما نراه على الشاشة ، يمثل فى الواقع تاريخ السينما فى الخمس عشرة سنة الاخيرة .

وصناعة السينما فى رأى المؤلفة كأى صناعة أخرى لا تحيا الا على ما تحققه من أرباح مادية . والفصل الثالث من الكتاب يتحدث عن نوع الافلام التى تحقق أكبر الربح . والاتجاه الواقعى الايطالى يثبت امكان انتاج أفلام ناجحة بميزانيات محدودة . ومع ذلك لم يرض عنه كثير من السينمائيين خصوصا أن السينما الاوربية والامريكية اندفعت منذ الحرب نحو واقعية أوسع مدى . فالسينما البريطانية مثلا أساسها اخبارى وانجح الافلام الانجليزية هى التى تسجل أحداث الحرب كما حدثت (من وجهة النظر البريطانية بالطبع) أما الافلام الامريكية فكانت اما واقعية بقصد الدعاية او افلاما لا هدف لها الا التسلية . ففى سنى الحرب تربعت بتى جرابل على عرش السينما وحتى بيتى ديفيز ظهرت فى فيلم موسيقى تشترك فيه بالغناء الخفيف الذى يسرى عن الجنود . وقد انتهى هذان الاتجاهان بانتهاء الحرب . واتجهت السينما الانجليزية بعد الحرب الى اخراج الاعمال الادبية الكبرى . ونقطة الضعف فى هذه الافلام أن النقاد يحكمون عليها حسب توافقها مع النص لا حسب الاساليب السينمائية الفنية التى يتبعها مخرجوها . ومع ذلك فقد نجح لحد كبير اخراج أنتونى اسكويت لمسرحيتى راتيجان « فتى ونسلو » و « نسخة براونتج » ودافيد لين لروايتى ديكنز « آمال عراض » و « أوليفر تويست » ولورانس اوليفييه لهاملت وهنرى الخامس وكارول ريد لروايتى جراهام جرين « خروج الرجل الشاذ » و « المعبود الساقط » وفى الواقع لم يبرز من المخرجين الانجليز سوى دافيد لين وكارول ريد لاتقانهما أصول الحرفة . وقد وضح ذلك فى اخراج ريد لفيلم « الرجل الثالث » وقد ظهر فى نفس الوقت نوع آخر من الافلام در ارباحا لا بأس بها وهى تلك التى يقوم فيها جيمس ماسون وستيوارت جرانجر ومارجريت لوكوود بتمثيل أدوار الملوك والملكات وقطاع الطرق ، ولكن مع مرور الزمن لم تصمد السينما البريطانية أمام الافلام الامريكية التى كان ينفق عليها منتجوها بسخاء لم يكن ممكنا الا للمنتجين الامريكيين . لذلك اتجه كثير من المخرجين الانجليز للعمل برءوس أموال أمريكية مثل دافيد لين الذى أخرج « كوبرى على نهر كواى » و « لورانس والعرب » .

ومن العوامل التى كان لها أثر كبير فى السينما الامريكية فى راى الكاتبة هى الروح الماكارثية التى سادت امريكا بعد الحرب . ثم زيادة منافسة التليفزيون مما هدد صناعة السينما بخسائر فادحة . وتطلق المؤلفة على الفصل الذى يعالج تلك الظواهر « السنين العصيبة » . وقد كافح المخرجون الامريكيون كى يصمدوا أمام منافسة التليفزيون بتلمس كل جديد فى عالم السينما فاتجهوا الى البعد الثالث فى السينما وافتتحت السينراما فى برودواى فى خريف سنة ١٩٥٢ . ولكن لم يمكن استغلال السينراما فى الافلام العادية وظلت فى حكم الالعاب البهلوانية التى تبهر المتفرجين بغرابتها . وانتهى هذا الاتجاه بفيلم هتشكوك « المكالمة التليفونية القاتلة » .

ثم اتجهت الشركات الامريكية الكبرى الى انتاج الافلام التاريخية الكبيرة بالسينما سكوب . وقد بدأت شركة فوكس للقرن العشرين هذا الاتجاه سنة ١٩٥٣ بفيلم « الرداء » وقد حقق أرباحا طائلة اذ كان يجمع بين ضخامة شاشة السينما سكوب والمناظر الفخمة للملحمة الدينية . وتبع هذا الفيلم افلام اخرى نذكر منها « الوصايا العشر » و « حول العالم فى ثمانين يوما » و « جنوب الباسفيكى » التى عرض كل منها لبضعة شهور أو أعوام فى سينما واحدة وهى أفلام تتكلف الملايين وتباع النسخة منها بالآلاف ، أفلام تعترف بأن الذهاب الى السينما لم يعد عادة وبنت سياستها على هذا الغرض . وبالرغم من أن هذه الافلام لا تقف بجوار عمالقة الماضى مثل « ذهب مع الريح » وذلك بسبب تكاليف الانتاج الباهظة ، فان المشتغلين بالافلام الضخمة مثل أوتو برمنجر وجورج ستيفنز ووليم وايلر ما زالوا سادة هوليود فى الفن اذ أن تحت تصرفهم موارد فنية لا حصر لها .

ومن الظواهر التى تميز السينما الحديثة أنها خرجت من هوليود فصارت نيويورك احد مراكز الانتاج السينمائى اذ يفضل منتجون مثل ايليا كازان أن يديروا شركاتهم من الناحية الشرقية للقارة . وحتى شركات هوليود نفسها تتجه الى الانتقال – اما كلية أو لعمل فيلم معين – الى أوربا . فمثلا يملك صمويل بروستون مخرج « السيد » و « ملك الملوك » استوديو فى اسبانيا ، كما أنتج سام سبيجل « كوبرى على نهر كواى » و « لورانس والعرب » فى أوربا وبعض بلدان الشرق ، وصور جون هستون فيلمه « فرويد » وبيلى وايلدر فيلمه « واحد ، اثنين ، ثلاثة » فى المانيا .

●

وتفرد المؤلفة الفصل التالى لقيم الانتاج السينمائى وفيه تناقش تقدير النقاد للاتجاهات الفنية فى صناعة السينما .. ويتبين القارىء فى هذا الفصل مزاج المؤلفة الخاص فهى لا تفضل الافلام المعتمدة على السرعة والحركة والاثارة كأفلام رعاة البقر ومغامرات الغرب والافلام البوليسية ، كما أنها تلوم المخرجين الامريكيين لمبالغتهم فى ادخال التحليل النفسى فى مثل تلك الافلام . وهذا يقودنا الى رايها فى الفرد هتشكوك اذ تقول ان تاريخ هيتشكوك فى عالم السينما يكذب ما درج عليه الناس من قول ان عرش السينما كعرش الملاكمة لا يدين لبطل مرتين . فبعد أن هبط مستواه فى الاربعينات يعد أن أخرج فيلم « الحبل » عاد فى الخمسينات الى سابق سيطرته الكاملة على الكاميرا فى أفلام « غرباء فى القطار » و « مشكلة هارى » و « من الشمال الى الشمال الغربى » . وينظر هتشكوك الى العالم بحب استطلاع طاغ ليرى كيف يسلك الناس وليضع يده على كل طريف فى هذا السلوك . فسيجارة مطفأة فى بيضة مقلية فى فيلم « لنمسك اللص » لها نفس الصورة المثيرة التى لمومياء قديمة مخبأة فى بدروم فى Psycho . وهتشكوك مغرم

بلستخدام المؤثرات القوية كما لو كانت من مطاط يشده ثم يتركه فجأة ليلطم وجه المشاهدين . لقد أثار Psycho عددا من عتاة النقاد الذين رأوا أن هتشكوك بالغ فى استخدام موضوع تافه فى اطار من الفزع . ومع ذلك فسر عظمته يكمن فى سيطرته على موضوعه والاحتفاظ بزاوية واحدة ينظر منها اليه طوال الفيلم مما يجعله الصانع الماهر للفيلم كله .

وتستعرض المؤلفة بعد ذلك الاتجاهات المختلفة للمخرجين الامريكيين الآخرين الذين اتجهوا الى معالجة المشكلات الاجتماعية وتبين الفروق الفردية بينهم ولكنها تاسف لان هؤلاء المخرجين بعد أن ثبتت أقدامهم اتجهوا الى اخراج الافلام الكبيرة . مثل « ملك الملوك » ، و « قصة الجانب الغربى » ، و « سبارتاكوس » ثم تتناول المؤلفة مشكلة الرقابة على الافلام التى أبعدت المخرجين الامريكيين عن تناول الموضوعات الاجتماعية ودراستها دراسة واقعية .

●

ثم تفرد المؤلفة فصلين للسينما الفرنسية وتبدأ أول الفصلين بأن تقول انه اذا كانت التجارة ديدن هوليود فالاتقان ديدن صناعة الافلام الفرنسية . ولعل أحد أسباب تفوق السينما الفرنسية هو انه فى وقت مبكر فى الصناعة تولاها المثقفون الفرنسيون أمثال رينيه كلير وجيان رنوار وهى الاسماء اللامعة فى السينما الفرنسية قبل الحرب . وتحلل المؤلفة الفرق بين أعمال المخرجين فالاول يمتاز بفنه الحرفى واتقانه لمقتضيات الصنعة فى حين أن الثانى له آراء فى الحياة يريد أن يعبر عنها بفنه . ومع ذلك فهو فنان مطبوع نحس فى أعماله باحساسه بجمال المنظر الذى يختاره لاحداث فيلمه ولا غرو فهو ابن الفنان الكبير أوجست رينوار .

وتمتاز السينما الفرنسية بأن من يقومون على تمويلها على درجة ثقافية أعلى من ممولى الافلام الانجليزية أو الامريكية . لذلك نراهم يغامرون بأموالهم فى سبيل الخلق الفنى لا فى سبيل الكسب المادى فقط . هذا الى جانب اسهام الحكومة الفرنسية فى انتاج الافلام الجيدة . ولقد تخطى الفرنسيون حاجز الانتاج للسوق المحلى بدخولهم فى انتاج مشترك مع دول أوربا الاخرى خاصة دول السوق الاوربية المشتركة . لذا نجد أن الافلام التى يشترك فيها ممثلون من جنسيات مختلفة تمول برأس مال مشترك تتجه فعلا نحو سوق مشترك للسينما وقد عمل على هذا الاساس منتجون مثل الايطالى دينو دى لورانتس.

وفى الفصل الثانى « الفرنسيون الاحرار » تعزو المؤلفة نجاح السينما الفرنسية الى الاحترام الكامل والحرية التى تعطى للمخرج فى فرنسا ولا تعطى فى هوليود الا للمنتجين . وقد شجع ذلك التجديد فى الفن السينمائى . ويقول فى ذلك الكساندر أستروك أحد المخرجين السينمائيين :

« تتجه السينما الى أن تصير رويدا رويدا لغة ، وأعنى بلغة الشكل الذى يعبر خلاله الفنان عن نفسه وعن أفكاره مهما كانت مجردة . فيتخلص الفيلم نفسه تدريجيا من ربقة المرئيات ، من الصورة من أجل الصورة ، من الاقصوصة المجسمة المباشرة حتى يصير وسيلة للكتابة فى مرونة وعمق الكلمة المكتوبة .. ان ما يهمنا فى السينما اليوم هو خلق هذه اللغة » .

وقد شجعت المجلات السينمائية هذه الحركات التقدمية وخصوصا « كراسات السينما Cahiers du Cinéma » التى كان لها أبلغ الاثر فى السينما الفرنسية . وتتميز هذه المجلة بتشيعها لنقطتين أساسيتين احداهما ان أهم ما فى صناعة السينما هو الاخراج ، والثانية ما يعرف بـ Politique des auteurs

فكل ناقد يستجيب لبعض المخرجين أكثر من غيرهم وهذا الاعجاب يصبح سيادة مقصودة بمعنى أن الناقد لا يجد فى المخرج الذى يعجب به ما يعيبه . وقد قامت مجلة الـ Cahiers بمحاربة هذه النزعة ووضع أسس ثابتة للنقد السينمائى .

ثم تتكلم المؤلفة عن الموجة الجديدة فى الافلام الفرنسية التى بدأت بفيلم من اخراج تروفو « الضربات الربعمائة » عن ولد يبحث عن مكانه فى عالم معاد وما تزال اللقطة الاخيرة للولد وهو يحملق متسائلا نحو الجمهور من أكثر المناظر تأثيرا فى السينما الحديثة . وتبلغ الموجة ذروتها فى فيلمى آلين رينيه « هيروشيما يا حبيبتى » و « العام الماضى فى مارينباد » . ويحتل رينيه مركزا فريدا فى تكنيكه السينمائى المعتمد على التوقيت وعلاقة اللقطات . ففى مارينباد لا يستجيب النظارة لقصة عاشها أبطالها انما لقوة اقناع المخرج وعلى المتفرج أن يفسر ما يراه كيفما يشاء فاما أن يذعن لصور وخيال رينيه أو يرفضها فالحقيقة عنده مجرد احتمالات والصور تصطدم وتتسابق وتعود مرات لتتفرق ويبنى الفيلم استمراره على الصدى العاطفى الذى يثيره فى المشاهد .

وبعكس السينما الفرنسية ظلت السينما البريطانية تسيطر عليها فكرة أنها أولا وأخيرا أداة تسلية . ومع ذلك فقد نحا بعض المخرجين الشبان الى تقليد المجددين من الفرنسيين فأخرج جاك كليتون « غرفة فوق السطح » . والفيلم يتكلم عن جميع المواضيع التى تعالجها السينما الحديثة مثل الجنس والفروق الطبقية والمال بصراحة وواقعية . وقد تبعه فى هذا المضمار « مساء السبت وصباح الاحد » و « نوع من الحب » و « وحدة عداء المسافات الطويلة » و « انظر الى الخلف بغضب » و « مذاق العسل » وغيرها . وتصور هذه الافلام جمود المجتمع الانجليزى وضياع الشباب فى مثل هذا المجتمع . وتقول المؤلفة فى هذا الصدد أن السينما البريطانية تتلخص فى نظرة المجتمع نحو شاب وفتاة يهيمان قانطين فى ضباب ومطر بريطانيا الصناعية يبحثان عن مكان يعيشان فيه ويستمتعان بحبهما . وقد نجحت هذه الافلام شبه الواقعية ودرت ربحا لا بأس به .

ومن الظواهر الواضحة فى السينما البريطانية أن معظم الافلام الناجحة تستمد قصتها من مسرحيات أو روايات معروفة . وتختتم المؤلفة هذا الفصل عن السينما البريطانية بمقارنة طريفة بينها وبين السينما الايطالية والفرنسية فتقول « فى كتابتنا عن السينما البريطانية نتحدث عما يحدث اما عن السينما الفرنسية او الايطالية فنتحدث عن كيف صنع الفيلم .

فالافلام البريطانية تضع المضمون قبل الشكل اذ انها تبحث فى حقل اجتماعى ولا يهمها اكتشاف شكل جديد كالذى ابتدعه تروفو أو رينيه » .

وفى فصل بعنوان « السيطرة على الفكر » تناقش أسباب فشل السينما الالمانية قبل وأثناء الحرب . فهذه الافلام كانت أساسا للدعاية فلم تتوخ الحقيقة فيما تعرض من مظاهر عمرانية واجتماعية . وقد فتحت آفاق جديدة للسينمائيين الروس بعد أن أعطوا حرية التعبير فظهرت أعمال أينشتين الضخمة وأشهرها « ايفان الرهيب » وفيلم جريجورى شوكراى « موال جندى » الذى امتدحه النقاد فى كافة الاقطار . ويبدو امتياز السينما الروسية جليا فى الافلام المقتبسة من الاعمال الادبية فبرز فى السنوات الاخيرة « عطيل » و « دون كيشوت » و « هاملت » و « السيدة والكلب الصغير » .

●

وتفرد المؤلفة فصلا عن البلاد التى أصبحت فيها السينما من الصناعات الجديدة مثل اليابان التى لفتت أنظار العالم حين فاز فيلم « راشومون » بالجائزة الاولى فى مهرجان فينيسيا سنة ١٩٥١ . وتتحدث عن السينما الهندية وتبرز مشاكل اللغة والعقائد التى تعوق انتشارها حتى فى الهند نفسها . فبعض أجزاء شبه القارة تتحيز لنجومها . ثم أن الفيلم الناطق بالبنغالية لن يفهم فى بومباى . هذا فضلا عن المتاعب المادية التى قد تصادف المنتجين ومع ذلك فقد برز كثير من المخرجين الهنود مثل ستاياجيت راى الذى لفت النظر فى مهرجان كان سنة ١٩٥٦ بفيلمه Pather Panchali . وقد تتلمذ راى على رانوار ابان اخراجه لفيلم « النهر » فى الهند . وقد أتبع راى فيلمه الاول بفيلمه الكبير « عالم أبو » الذى نال نجاحا كبيرا فى سائر أنحاء العالم .

وفى فصل بعنوان « البحث عن مشاهدين » تناقش المؤلفة نوع المشاهدين الذين تصنع من أجلهم الافلام . ومشكلة جذب المشاهدين فى رأيها ازدادت تعقيدا بسبب منافسة التليفزيون التى أبعدت كثيرا من الزبائن عن شباك دور السينما . وتناقش المؤلفة نوع الافلام التى حققت نجاحا فى السنوات الاخيرة .

وتخلص الى أنها اما الافلام الملحمية الكبرى مثل « لورانس والعرب » و « قصة الغرب » أو الافلام الموسيقية التى يصرف عليها ببذخ مثل « جنوب الباسفيك » أو « سيدتى الجميلة » أو أفلام الواقعية الجديدة مثل « الحياة الحلوة La Dolce Vita و « المغامرة » و « الليل » وغيرها من الافلام الايطالية والفرنسية .

●

وفى الفصل الاخير « نحو سينما جديدة » تناقش المؤلفة الاتجاهات الحديثة فى الاخراج السينمائى . وبدأت هذه الاتجاهات حين لمس صانعو الافلام الحاجة الى كسر الجمود فى القيم الفنية والجمالية . فبدأت حركة الواقعية الجديدة فى ايطاليا وخرجت الكاميرات من الاستديوهات لالتقاط المناظر فى أماكنها الطبيعية فصور أنتونيونى « الليل » فى ناد للجولف وودفول « مذاق العسل » فى فيلا استأجرها لهذا الغرض ووصل هذا الاتجاه الى ذروته حين أخرج جون كاسافيتس فيلم « الظلال » بأن ترك الممثلين يقولون ما يتراءى لهم من حوار من واقع جو القصة كما صور الناس على الطبيعة فى الشوارع دون أن يستعين بممثلين مدربين على اللقطة التى يصورها .

وتقول المؤلفة أن الاعتماد على وحى الساعة فى الاخراج والحوار أصبح طبيعيا وتتمنى لو أمكنها أن تطلع على سيناريو « العام الماضى فى مارينباد » أو « المغامرة » لترى الى أى مدى تقيد المخرج والممثلون بما هو مكتوب فيه . وفى رأى المؤلفة أنه اذا كانت لهذه الاتجاهات قيمة فانها ستبقى وتنتعش أما اذا كانت مجرد خروج عن المألوف يقصد به الدعاية عن النفس فانها ستبوء بالفشل والبوار .

وتختتم الكاتبة الكتاب بقائمة بالمخرجين والافلام التى أخرجوها فى الخمسينات والستينات .

والكتاب فى مجموعه عمل قيم عرضت فيه مؤلفته لكافة الاتجاهات الحديثة فى صناعة السينما بحيدة وموضوعية وعمق .





قصة قصيرة :

بقلم الدكتور عبد الغفار مكاوى

كان ينحدر من شارع الموسكى فى طريقه الى ميدان العتبة .وكان اليوم من ايام يوليو القائظة ، الحر يكتم الانفاس ، والجو ملبد بالغبار ورائحة العرق واللهب والزحام تثقل الصدور وضجيج العربات والناس والباعة تحث الارجل على الفرار من هذا الجحيم . وكان يسرع الى الرصيف بحثا عن الظل حين سمع صوتا ينادى : صابر .. لم يلتفت فى اول الامر . فلم يكن يدور فى وهمه ان يعرف احد اسمه فى مثل هذه المنطقة المزدحمة من المدينة ، وحتى لو عرفه احد فلم يكن يتصور ان ينتبه الى وجوده بينما الناس جميعا مشغولون بالفرار الى بيوتهم مسرعون كالوحوش الضالة الى مكان يحتمون فيه من الغضب الجهنمى الذى اعلنته السماء على الارض . ولكن الصوت عاد ينادى فى الحاح : صابر .. صابر محمد مرزوق . ورأى عربة فخمة سوداء تميل الى جانب الشارع حتى تحاذيه ، وذراع بض يخرج من نافذتها يشير اليه . توقف كالماخوذ ؛ وفتح فمه يريد ان يعتذر عن هذا الخطأ غير المقصود ، ولكن دهشته زادت حين راى وجها نسائيا خيل اليه انه يعرفه ، يفتح له الباب ويصيح به فى نبرة قاطعة : اركب ! ولم يتمالك نفسه من اطلاق صيحة جعلت بعض المارة يتوقفون ويلتفتون نحوه فى اشمئزاز وحب استطلاع : بريسكا ! وجذبته اليد البضة الى داخل العربة قبل ان يتمكن من الافاقة من دهشته ، فالقى بجسده على المقعد الامامى والصوت الحاسم ذو البحة التى يعرفها يقول كانه يصدر امرا عسكريا : « اغلق الباب . ليس عندنا وقت . على الله لانكون اخذنا مخالفة . » واسرعت العربة تنهب الارض التى بدت كانها لوح من الفحم تمده الشمس فى كل لحظة بمزيد من النار فيئن ويتلوى ويزفر ويدخن .

لم يكد يتنبه الى نفسه وهو مايزال بين مصدق ومكذب ، الى وجوده فى داخل العربة حتى تذكر انه لم يسلم عليها .. على بريسكا القديمة العزيزة التى تجلس الآن الى جانبه ويداها على عجلة القيادة . اراح ظهره المتعب الى المسند المريح والتقط نفسا عميقا ثم مد يده فى خجل : نسيت ان اصافحك . فاحس بيد تفتش عن يده فى سرعة ولا تكاد تلمسها حتى تفلت منها الى عجلة القيادة وصوت رقيق يقول معاتبا فى شبه سخرية : هل نسيت ان الكلام مع السائق ممنوع ؟. ابتسم . رفع عينيه يتملى من الوجه الذى لم يكن قد وجد الفرصة حتى الآن ليشبع منه. كان هو نفس الوجه الابيض المستدير ، الذى طالما تفرس فى تقاطيعه السمحة المنسقة ؛ وانفه الدقيق الطويل كانف نفرتيتى ، وشفتيه الضيقتين المزمومتين دائما اللتين طالما بذل من المحاولات ليستخرج كنوزهما الشحيحة ، والعينين الواسعتين الشديدتى السواد ، المندهشتين دائما لسبب وبغير سبب ؛ يظلهما حاجبان ثقيلان طالما قال عنهما انهما حارسان عنيدان ، كل واحد منهما عبد اسود ممدد فوقهما يذود المتطفلين العطاش عن البئر العميقة . وابتسم لذكرياته التى بدت له طائشة وطفلية وسخيفة . واختلس نظرة اخرى الى الوجه المحبوب ليرى ان كان قد تغير فيه شىء . كان الشعر الفاحم قد صفف بطريقة لم يسترح اليها جعلته يحن الى الخصلة الطويلة التى كانت تتدلى منه ذات يوم وتهتز مع هزة الراس فى حرية وبراءة وطيش عرفها عنها . وكانت هناك صرامة لم يالفها تكاد تحفر تجعيدة على الجبهة العريضة المتكبرة وتكسو الوجه كله بمسحة من الجد والتسرع والعزيمة التى لم يالفها فيها. وضحك فالتفتت اليه التفاتة سريعة ، لا عن اهتمام حقيقى ، بل ربما لتثبت له انها لم تنس وجوده الى جوارها او لتخفف قليلا من جو المقابلة الذى خلا حتى الآن من المجاملة . وضحك مرة اخرى وهو يقول فى نفسه : وماذا يهمنى ؟ اليست هى بريسكا العزيزة نفسها ؟ قبل ان يتجه نحوها بصوت يحاول الا ينفض عنه ضباب الحلم : من كان يتصور اننا نتلاقى ؟

قالت بغير ان تبتسم او تلتفت اليه : وفى هذا الحر !

فاستطرد كانه يحاول ان ينتزع نفسه من الضباب فلا يستطيع : وبعد اثنى عشر عاما ..

فقالت فى فتور لم يلاحظه : الم تخطىء فى العدد ؟

فاجاب مؤكدا دون ان يفطن الى الاشمئزاز الذى بدا فى حركة شفتيها المتعضتين : بالعكس . استطيع ان اعدها باليوم . بل بالساعة اذا اردت . انها اثنا عشر عاما وشهران و ..

قالت مقاطعة وعيناها لا تزالان تتابعان الطريق الذى اصبح يسير الآن لدهشته محاذيا للنيل : تقصد اننا كبرنا الى هذا الحد ؟ فاجاب فى خجل من اكتشف غلطته بعد فوات الاوان ، وفى صوت متحمس يكاد يسترضيها : بالعكس . انت صغرت عن سنك . (اراد ان يطرى جمالها الرائع ولكنه خاف ان يتحول الى خطيب .) اما انا فقد زدت عن سنى الذى تعرفينه .



سالته كانها تسامحه : اعرفه ؟

فود لو يستطيع ان يهزها من كتفها ليذكرها وهو يقول فى ضحكة ازعجه رنينها الاجوف : هل نسيت ان عمرى ثلاثمائة عام !؟ والآن زدت عليها اثنى عشر !

ضحكت ضحكة خيل اليه انها صادرة من اعماق قلبها . واسعده انه استطاع ان ينتزع منها هذه الضحكة الصافية بعد هذه السنين الطويلة ، وهو على حاله المتواضع الذى كاد فى غمرة حماسه ان ينساه ، وساعده على العودة الى ذكرياته انهماكها فى قيادة العربة . كان ذلك حين تعرف عليها لاول مرة فى المدرسة الثانوية فى طنطا . كان يجلس فى الفناء كعادته بعد الظهيرة يذاكر دوره فى مسرحية اهل الكهف ويجرب الالقاء بصوته الجمهورى حين سمع صوت الاستاذ حامد ينادى عليه فى لهفة وفرح : مشلينيا .. ياولد يامشلينيا !.. واسرع يجرى نحو مصدر الصوت وهو يكاد يكذب عينيه . كان الاستاذ حامد يقف هناك بقامته النحيلة ، نظارته السميكة تعكس اشعة الشمس الغاربة ، وشعره المنفوش يكاد يغطى اذنيه ؛ وذراعه الطويلة الضامرة العروق تشير اليه . وكانت هى تقف معه . صغيرة وعبيطة فى سن التلاميذ . تلبس بلوزة حريرية بيضاء وجونلة رمادية مخططة والى جانبها رجل ضخم فى ملابس عسكرية ادرك لاول نظرة انه ابوها . قدمه الاستاذ حامد مدرس التاريخ والمشرف على فريق التمثيل اليهما وهو يربت على راسه ويقول : حضرته الاستاذ ميشلينيا ! ثم وهو يسلم عليهما فى خجل وبغير أن يرفع عينيه الى وجهها : خلاص العقدة انحلت ياسيدى . ووجدنا بريسكا . سعادة البيك الحكمدار من مشجعى فن التمثيل . كان يعارض فى اول الامر ولكننى استطعت ان اقنعه . ان شاء الله تكون حفلة ناجحة ونكسب الكاس . لكن المهم كل واحد يحفظ دوره عن ظهر قلب . الجلجلة والتهتهة ممنوعة امامى على المسرح ! ولم يستطع يومها ان يراها من قرب . فقد تصبب عرقا وكاد يغرق فى هدومه. واستأذن منصرفا وصوت الحكمدار يدوى فى اذنيه : شدوا حيلكم . بس اياكم تاخذوا الحكاية جد !

وتتابعت المقابلات من ذلك اليوم . فى كل يوم بعد الظهر يبداون البروفة ولا ينتهون منها قبل غروب الشمس . هل يستطيع ان يذكر فى حياته اسعد من تلك الايام . الم يكن يجرى الى المدرسة كالعصفور ، بغير غذاء فى معظم الاحيان او بسندوتش تدسه امه فى جيبه على الرغم منه حتى لايموت من الجوع ، ليكون اول من يرى سامية وهى تنزل من العربة البوكس التى كانت توصلها الى باب المدرسة ؟ الم يكن ينتظرها على الباب ويذهب الى لقائها وكانه رآها صدفة ويتحاشى عينى الشاويش مجاهد الغاضبتين وهو يصافحها ويصحبها الى الردهة الواسعة التى اقيم فيها المسرح ؟ الم يكثر من اكل سكر النبات لكى يجلو صوته فيرن على المسرح كانه يوسف وهبى او جورج ابيض ليقول فى صوت يتعمد ان يكون مؤثرا ليصل الى قلبها برغم انف الشاويش مجاهد الذى يجلس فى الصالة على كرسى يحضره له ويكشر فى وجهه كلما سمعه يمد رقبته ويلوح بذراعيه ويجرى نحو سامية فى لهفة لاتخفى على الاصم . ها انت اخيرا يابريسكا ! وتقف هى ـ كما يقتضي الدور وتعليمات الاستاذ حامد الصارمة ـ مذعورة فى بهو الاعمدة ، تتلفت وراءها خائفة صامتة كالتمثال وهو يسالها هى دون غيرها : عجبا ! اهذا استقبالك لى ؟! ماكنت ولا ريب تتوقعين رؤيتى الساعة ؟ بل ربما كنت لاتحبيننى . ويزداد ذهولها وشحوب وجهها الحلو الصغير كما تزداد تكشيرتها ودهشتها من جراته وهو ينطلق كالراديو : لاباس . بالرغم من هذا لا اكتمك ان مرآك فى هذه اللحظة قد صيرنى سعيدا .. سعيدا يابريسكا الى اقصى غاية .

وهل ينسى أنها كانت تتلجلج وتنسى دورها الطويل خلال الفصلين الطويلين وانه كان يحفظه بدلا منها ويلقنه لها كلمة كلمة لكى يحميها من تشنجات الاستاذ حامد العصبية ومن شد شعره وصراخه الذى لا ينقطع : ياناس ! احفظوا دوركم ! حرام عليكم ! الفن تعب . تضحية . استشهاد . هل تريدون ان ياكل الناس وجهى فى المديرية كلها ؟ هل ينسى ان عبد العزيز سيد أحمد ومحمود الحلوانى كانا ينافسانه على دوره ولا يكتمان غيظهما منه ؟ الم يقل له عبد العزيز يوما بعد انتهاء البروفة : ولد ياصابر ! والنبى تاخذ انت يمليخا . ياشيخ انا زهقت منه ومن بؤسه . رجل غلبان لا له فى الحب ولا فى الستات . يعنى مهما يكون . راعى لا طلع ولا نزل . بس شاطر يصرخ ويقطع قلبى : الى الكهف ! الى الكهف . انا اشقياء . اشقياء . هذا العالم ليس عالمنا . خذه انت ياصابر . ومعه قطمير فوق البيعة ! الم يحسده محمود الحلوانى ايضا وان لم يصارحه بكلمة واحدة ؟

كان يتابعهما بعينيه الصامتتين فى كآبة حاول ان يداريها بصمته وعدم اكتراثه . كان يقول له وهو يركز عينيه على وجهها الصغير وقدميها النحيلتين : حلال عليك ياعم بريسكا المفعوصة . الحمد لله انا مرنوش . فاذا نظر اليه نظرته التى تقول : اطلع منهم ! قال له فى استخفاف : ومتزوج وعندى عيال الواحد منهم عمره ثلاثمائة سنة . المهم ربك يختمها على خير ! ـ كانوا جميعا يغارون منه ، يتمنون ان يقفوا وقفته امامها ، ان يكلموها بكلام لم يقولوه هم ولكنه يصدر عن قلوبهم الوحيدة الخاوية ، ان يصرخ الواحد منهم امام المدرسة وامام المتفرجين وابيها الحكمدار والحكومة كلها : بريسكا ! لا تتركينى ! لاتتركينى والا سقطت فى الجحيم ! صحيح انهم لم يروه ينفرد معها ـ فالشاويش مجاهد رابض فى الصالة ووجهه اسود من الليل وعيناه تطلقان شرارا ـ ولم يشكوا لحظة فى انه يمكن ان يتجرا ويلمس شعرة منها . كما انهم كانوا يلاحظون كيف تعامله كما تعاملهم جميعا فى ادب وبرود وتعال وكانها فعلا الاميرة بنت الملك دقيانوس وهم مجرد مشعوذين مساكين معفرين بتراب الزمن والكهف والنسيان . ولكنها الغيرة التى كانت تاكل قلوبهم وتسعد قلبه وتجعله يبدو امام نفسه منتصرا من غير ان يدخل فى معركة !

ماكان اجمل هذه الايام ! انه لاينسى ذلك اليوم الذى تاخرت فيه عربة البوكس عن الظهور بعد البروفة . انصرف زملاؤه وتركوه يقف الى جوارها عند سور المدرسة . ربما لم يخالجهم الشك فى ان البوكس لايلبث ان يحضر ، وفيه مجاهد بوجهه الذى يقطع الخميرة ويجلب النحس . ثم ان عم حسان بواب المدرسة العجوز كان يقف معهم ويهز راسه اسفا على شبان هذه

الايام وعلى التمثيل والكلام الفارغ الذى يضيعون وقتهم فيه . وعندما طال انتظارهما احضر لهما كرسيين. ومضى الوقت وهما يترقبان العربة فى كل لحظة . كان يتكلم طول الوقت معها أو مع عم حسان (وان كان بالطبع يقصدها هى) ليضيع الوقت ؛ عن صعوبة التمثيل ، عن المجد الذى ينتظر الممثل فى حياته والبؤس الذى ينتظره فى موته ، عن عائلاتهم التى تعيش كالمواشى لاتفهم شيئا فى الفن ومع ذلك تجاهر باحتقاره . وعندما هتفت زائغة العينين مصفرة الوجه ، يا خبر ! الليل دخل ! اخذته الشهامة وعرض عليها ان يوصلها . وعندما ابدت معارضتها فى أول الامر وتلفتت الى عم حسان كأنها تستنجد به - وهو ولا هو هنا - قال لها فى صوت تعلم من كثرة الالقاء على المسرح كيف يحافظ على ثباته : المسافة قريبة . ثم اننى لن آكلك ! كانت السماء صافية فى ذلك المساء كما لم يرها من قبل ، فلم يكن يهتم فى يوم من الايام بان يلاحظ ان كانت صافية أو غير صافية . وكان القمر بدرا كاملا ، يمشى معهما كأنه طاقة فتحت عليه من ليلة القدر ، وديعا ؛ طيبا ، مبتسما كأنه أمير صغير يسبح فى قارب فضى ويراقب رعيته من النجوم التى تحرسه من حوله . قال لها وصوته يرتجف : ماذا تنوين ان تفعلى فى المستقبل يابريسكا ؟ قالت وهى تراعى المسافة التى تفصل بينهما : أبى يريد ان أدخل الجامعة . فقال وكأنه يخاطبها من فوق خشبة المسرح : هذه ارادة ابيك . وانت ؟ فقالت فى تهور وقد شجعتها نبرته القوية : سأمثل .

فسأل فى توسل : اذا قمت مرة بدور بريسكا ، هل ستتذكرين ميشيلينيا ؟ قالت فى غباء خيب امله : لم لا ؟ وان كنت لا افكر فى التمثيل على المسرح .

فقال مفزوعا : لن تمثلى على المسرح ؟ أين اذن ؟

فقالت ضاحكة من سذاجته فى استهتار روعه : فى السينما طبعا !

قطب وجهه . وسار صامتا الى جانبها لايجد كلمة يقولها . كان يريد ان يستطرد فى الحديث عن روعة التمثيل وعظمته ، عن مجده وتعاسته ، عن عذابه ولذته ، فيجد طريقا للحديث عما يحسه نحوها . ولم لايفعل ويزيح الحجر الثقيل عن قلبه ويقول لها انه احبها من اول يوم وقف فيه امامها وقال لها فى صوت جمع فيه كل لهفته وشوقه وسخطه وتحديه لزملائه وللاستاذ حامد ولابيها وللمدينة بأسرها : بريسيكا العزيزة ! انى اترقبك منذ وقت طويل .. ولكنه لم يفعل . وشعر بيأس يخنقه . أهذا هو آخر التعب والتفكير والحفظ والتمثيل ؟ أهذه هى اللحظة التى كان ينتظرها ويعمل لها ويرتب الكلمات المحفوظة لاستقبالها ؟ وتلاطمت الافكار فى رأسه كالامواج العكرة الغاضبة . وتمخض الصراع فى نفسه اخيرا عن حركة من يده ؛ خيل اليه انها ستغير تاريخه الى الابد . مد يده فلمس يدها . لم تبد معارضة . رفعها الى فمه وقبلها فسحبتها كأنما لسعتها شظية وقالت فى استهتار أغاظه حتى تمنى لو يستطيع ان يصفعها : الا تخشى ان يضعك ابى فى التخشيبة ؟ وسحب يده الى جانبه . ومضى صامتا مطرق الراس . ولم يطل صمته فقد رأى نور كشاف يلمع من بعيد . وماهى الا لحظات حتى كانت العربة تقف أمامها وعم مجاهد - كما كانت سامية تسميه - يخرج منها كعزرائيل ويفتح لها الباب فتدخل وهو يقول لها : لامؤاخذة ياست هانم . البيه كان مع النيابة فى جناية قتل . وتركاه واقفا فى مكانه دون ان يقول احدهما كلمة .

وقفت العربة فايقظته من حلمه . وجاء صوت سميرة الضاحك : وصلنا يايمليخا ! تفضل معى .

واغضبه ان تناديه بيمليخا مع انه لم يكن يكره شيئا كما كان يكره ذلك الدور الذى كان يقوم به عبد العزيز . واين يأس يمليخا وانهزامه وتحول صوته وجسمه من حيويته وحماسه بل وتهوره وعذابه ؟ قال وهو يحاول أن يفتح الباب فتسارع بمساعدته : تريدين مشلينيا . هل نسيت ايضا اننى مشلينيا ؟! واندفعت تصعد السلم وهى تشير اليه ضاحكة : وهل عندى وقت لاتذكر كل شىء . اسرع . أسرع . امامى نصف ساعة فقط اغير فيها هدومى واذهب للاستديو .

انطلقت تجرى على السلم الرخامى الجميل وهو فى اثرها . اسخطته اجابتها التى كان يتمنى ان تكون اكثر احتشاما كما اغضبه انها لم تعطه الفرصة ليتفرج على العمارة الفخمة من الخارج . ود لو يسالها عن الحى الذى تسكن فيه ولكنه اشفق على نفسه من سخريتها . وفتحت باب الشقة امرأة عجوز ، صغيرة الوجه ، وتعجب لضيق عينيها وتكشيرة حاجبيها ، بدا له انها لاتتناسب مع الطرحة البيضاء الوقور التى كانت تضعها على راسها . قالت سميرة دون ان تجيبها : اعملى شاى بسرعة يا امأحمد . عندى صداع . لاتنسى الاسبرين على المكتب . ثم التفتت بسرعة لصابر الذى وقف فى الصالة مذهولا يتأمل قطع الاثاث الفخمة ويتعجب من تكويناتها الحديثة الجريئة ويحدق فى اللوحات والمصابيح التى تطلع كأوراق الشجر المضيئة من كل الجدران ، وقالت دون ان يبدو عليها الاهتمام او الاستغراب لذهوله : واعملى للبيه شاى ايضا . اوتحب الكوكاكولا يايمليخا ؟! انتزع نفسه من تأملاته وقال غاضبا : قلت لك ميشيلينا ! ثم فى خجل من صياحه فى بيت غريب عليه وهو ينظر فى تردد الى العجوز أشرب شاى مع الهانم . قالت امأحمد وهى تنظر اليه نظرة ودودة دون ان يبدو عليها انها اهتمت بالاصغاء اليه : « حسنى بك منتظرك من ساعة . قاعد فى الصالون » . جرت سميرة كالفراشة وفتحت بابا وهى تهتف : صحيح ؟ هاللو ! تعالى ياحسنى . ليس عندى وقت للسلام والكلام . عارفه كل شىء (وهنا ظهر على باب الصالون رجل يقترب من الاربعين اذهل صابر بياض وجهه الشديد وصغر وجهه ودقة شاربه المرسوم بعناية فوق شفة غليظة داكنة لاتتناسب مع رشاقة الوجه واتساع العينين اتساعا شديدا .)

نسيت اعرفكم ببعض . حضرته الاستاذ حسنى . مخرج فيلمى الجديد . مصرع العشاق . أليس كذلك يا حسونة ؟ او نسميه اسما آخر لا فيه موت ولا دم ؟ مصرع الاحباب مثلا ؟ اسم شيك . او اقول لك . نسأل الاستاذ مشلينيا . حضرته الاستاذ صابر . صابر محمد مرزوق . زميل فى التمثيل . ايام زمان (ومدت فى الميم الى حد اخاف صابر حتى خيل اليه انها شدته من راسه فخشى ان يصطدم بالسقف) . أليس كذلك ياميشو (وهنا خيل لصابر انها تنادى على كلب)

عن اذنكم • اغير هدومى • لحظة واحدة • اقعدوا مع بعض •

وجلس صابر على كرسى اشار اليه الاستاذ حسنى • لم يرفع وجهه اليه فقد كان لا يزال مبهورا بالجو البلورى الذى وجد نفسه فيه فجأة كانه فى قصر مسحور ، ماخوذا بالثراء والفخامة والتنسيق البديع فى كل شىء ، غارقا الى اذنيه فى كلمات سميرة التى نزلت كالمطر فوق راسه فلم يدر هل هى تجامله ام تسخر منه • وقبل ان يفيق جاءه صوت سميرة — صوت بريسكا المحبوبة الذى اصبح خليعا وجريئا وغير مبال — يقول : مثل والنبى ياميشو • قل له ياحسونة — حتته صغيرة من أهل الكهف • كان اسمها اهل الكهف • بتاعة الحكيم • اليس كذلك ؟ لاجل خاطرى • انا سامعة •

وقبل ان يفيق مرة أخرى جاءه صوت الاستاذ حسنى الهادىء الناعم الذى خيل اليه انه يشم له رائحة العطر : « لو تكرمت يا استاذ • ولو سطرين ثلاثة • تأكد اننى اقدر المواهب • وربما يكون لك نصيب تشتغل معنا • انا اخرجت لسميرة ثلاث افلام • وأمامنا الان فيلم » •

لم يدر صابر بماذا يرد • تكوم على نفسه كانه يدافع عنها ضد هجوم مدبر خسيس • ولما عاد الاستاذ حسنى يلح عليه فى صوت جاد لم يخطىء فيه نغمة صادقة مشجعة القى بظهره على المسند الناعم وقال فى هدوء : معذرة بعد ان يحضر الشاى •

وصرخت سميرة من وراء باب غرفة النوم الموارب تلعن ام احمد وتستعجلها وتهددها فى نفس واحد • وجاءت صينية زجاجية تزينها خطوط ذهبية وفوقها اكواب الشاى • مد صابر يده فتناول كوبه واحس بالنشوة بعد الجرعة الاولى ؛ نشوةيكاد يغرق فيها تعب اليوم كله • واغمض عينيه ، وتمنى لو يستطيع ان يتمدد ويستريح وينسى كل شىء • وقبل ان يغفو جاءه صوت سميرة من وراء الباب ، نسيت اسالك يا ميشو • اين كنت الان ؟ قال وهو يغالب النعاس : كنت اتسوق من الموسكى • سالت من جديد : هدوم مثلا ؟ قال فى صوت لا يخفى ضيقه : لا • بقالة للدكان • سمن وزيت وصابون وتوابل من كل الاصناف • اصل انا الان اعمل مكان ابى • سالت للمجاملة : يعنى تاجر ؟ اجاب كانه يؤكد حزنه على المصير الذى انتهى اليه : نعم • على قد الحال • والدى مات وانا فى التوجيهية • حضرتك كنت انتقلت من البلد مع البيك الحكمدار • ترك لى ثلاث بنات • وولدين • كان لابد من وجودى معهم أباشر الارض واقعد فى الدكان • سالت من جديد فى استهتار تعجب كيف تقدر عليه : وعندك اولاد ياميشو ؟ فاجاب فى حسرة ولكن فى استسلام : خمسة • يبوسوا ايديكى •

وفاجاته صيحة من الاستاذ حسنى : أسكتى انت ! الرجل يريد ان يمثل • يالله يا استاذ • قل لنا قطعة على الماشى •

قال صابر معتذرا وقد اعجبه اهتمام الاستاذ حسنى به : ولكننى لا اذكر شيئا • الح الاستاذ حسنى : اى شىء • قال صابر فى اخلاص كاد ان ينفجر له حسنى ضاحكا لولا انه تحكم فى نفسه : الحقيقة اننى نسيت اغلب دورى مع الست هانم • كانت أيام وراحت • سال حسنى فى عطف وكانه يتمنى لو يستطيع ان يبكى : كان دور مشلينيا نفسه ؟ فاحس صابر ان الالحاح عليه زاد عن حده وانه من الجحود وقلة الذوق ان يقابله بالصمت والجمود • فتحامل على نفسه وشد عضلاته ووقف فى وسط الصالة • اطاح راسه بهزة واحدة الى الخلف ، وكشر ملامحه ، عقد جبينه وزم شفتيه بكل قوته ومد ذراعيه الى الامام كالمستجدى وقال « نهاية الفصل الثالث • بهو الاعمدة • الوقت ليل والمكان مضىء » •ثم انفجر فى صوت فوجىء به حسنى وذعرت ام احمد فاسرعت تجرى من المطبخ ووقفت خلفه تنظر اليه فى اشمئزاز : نعم •• نعم •• الوداع ! يا •• يا لست اجسر ! الان ارى مصيبتى واحس بعظم مانزل بى • لا مرنوش ولا يمليخا رزئا بمثل هذا •• ان بينى وبينك خطوة •• بينى وبينك شبه ليله • فاذا الخطوة بحار لا نهاية لها • واذا الليلة اجيال •• اجيال •• وامد يدى اليك وانا اراك حية جميلة امامى فيحول بيننا كائن هائل جبار : هو التاريخ !

ويبدو انه لم يكن قد انتهى حين اطلت سميرة فجأة من الباب ، بقميص نوم وردى شفاف ، ومدت ذراعيها ضاحكة ضحكة رنت فى اذنه كوقع وعاء نحاسى يرتطم فجاة بالبلاط : الوداع يامشلينيا ••!

●

لايدرى صابر حتى الان ماذا حدث له فى تلك اللحظة • تراخت عضلاته • تفكك جسده • انهار على الاريكة كانه تمثال من القش • لم يستطع ان يثور • لم يستطع ان يبكى • لم يفكر ايضا لا فى الثورة ولا فى البكاء • بل ربما لم يفكر فى اى شىء بالمرة • واسرع حسنى الى غرفة النوم متأففا وهو يؤنب سميرة بصوت يحاول ان يكون مرتفعا • ودق جرس الباب فى هذه اللحظة فدخل رجل ضخم ، شعره مجعد وطويل وفاحم وعيناه شديدتا السواد مخيفتان الى حد ان صابر لم يستطع ان يثبت عينيه فيهما أكثر من لحظة واحدة • كان صوته اجش وبدا لصابر كانه ثور غبىوهو يقول : هل هذه مواعيد • يا عالم • من الصبح انتظركم • والناس تسال عنكم • والبلاتوه جاهز • والمنتج الذى كان موعده معك ياسى حسنى على البار • وكاتب السكربت ياست سميرة • منتظر هناك على نار • ان لم تنزلوا حالا ضاعت علينا الفرصة • اعوذ بالله من هذا الحر • الدنيا نار • بسرعة ياست سميرة • اعمل لك قلب •

كان الرجل الضخم قد وقف امام باب غرفة النوم فسده بهيكله الجبل وصوته الاجش وكل شىء هائل فيه • لم يلاحظ وجود صابر بل وقف فى مكانه كانه يكتم انفاسه • ورن جرس التليفون • وسمع صابر صوت سميرة تتكلم بصوت عال • تشكو وتضحك وتاكل وتندهش وتتمنى تهدد فى نفس واحد • ووجد صابر نفسه ينهض من على الكرسى وقد خيل اليه انه استراح قليلا • ودون ان يحس به احد مشى على اطراف اصابعه الى الباب الخارجى ففتحه فى هدوء • حتى العجوز الطيبة ام احمد ، التى كانت تقف لحظتها فى المطبخ تعطى له ظهرها بحيث يرى طرحتها البيضاء فوق راسها بوضوح ، لم تحس به وهو يغلق الباب وراءه •



بصائر ذوى التمييز

تأليف مجد الدين الفيروزبادى
تحقيق محمد على النجار
نقد عبد الستار أحمد فراج



محمد بن يعقوب الفيروزبادى ؛ ولد فى مدينة كازرين سنة ٧٢٩ هجرية ، وتنقل فى طلب العلم بين فارس والهند ، والبلاد العربية فى العراق والشام والحجاز ومصر ، ورحل الى تركيا ثم استقر باليمن فى زبيد ، وبها توفى سنة ٨١٧ .

وهو من أهم العلماء الذين كان لهم فضل لا ينسى على مفردات اللغة العربية ، بسبب تاليفه المعجم اللغوى المشهور بالقاموس المحيط ، ذلك الكتاب الذى لا يخفى على احد ، ولا يستغنى عنه العلماء والادباء والباحثون ، ومؤلفاته التى تزيد على الاربعين تدل على سعة اطلاعه ووفرة محصوله .

ومن الكتب التى الفها « بصائر ذوى التمييز فى لطائف الكتاب العزيز » ويتعرض هذا الكتاب لفضل القرآن الكريم ، ودرجة اعجازه ومالابد للمفسرين من معرفته ، ومواضع نزول السور ، وعدد آياتها وكلماتها وحروفها ، ومجموع فواصل الآيات ، ومقصود السورة وما تتضمنه وناسخها ومنسوخها .. الخ .

وواضح من الكتاب أن المؤلف اعتمد على سابقيه ، ممن خدموا القرآن والحديث واللغة ، وكان له فضل التحصيل والتجميع ، فاعان المؤلفين بعده ، لما له من شهرة جديرة بالاخذ عنه .

صدر الجزء الاول من « بصائر ذوى التمييز » بتحقيق الاستاذ محمد على النجار ، وطباعة الكتاب من ارقى الانواع حروفا وورقا واخراجا ، وذلك ما يجب ان تظهر فيه كتب التراث العربى .

وقد بذل فى التحقيق جهد مشكور ، وكان الامل فى محققه ان يبذل جهداً اكثر مما فعل .

واول ظاهرة واهمها ان المحقق اقتصر فى نصوص الاحاديث النبوية على بعض مراجع ظنها جامعة وافية كالترغيب والترهيب والجامع الصغير واخذ منها دون الرجوع الى كتب الحديث نفسها المنسوب اليها النص ، كالبخارى ومسلم وابى داود والنسائى والترمذى وابن ماجه والدارمى ومسند احمد ، ولئن جاز أن يحدث ذلك من بعض المحققين ، فلا يجوز من مثل الاستاذ محمد على النجار . ولو كانت كتب الحديث الاصول غير مطبوعة ، او كانت فى بلاد غير البلاد ، لكان له فى ذلك عذر مقبول ، وكذلك يكون له العذر اذا لم يكن هناك ما يعين على الوصول الى بعضها كالمعجم المفهوس لالفاظ الحديث ، الذى وصلت الفهارس فيه الى حرف الغين على الاقل ، ويندر ان يكون الحديث خاليا من الحروف من الالف الى الغين . وكتاب مفتاح كنوز السنة الذى يحصر أغلب الموضوعات العامة ، ومنها القرآن وفضائله ، والعلم وطلبه ، اللذان كانا من ابواب بصائر ذوى التمييز .

فمثلا فى صفحة ٤٣ « اذا مات ابن آدم انقطع عنه عمله الا من ثلاث .. »

علق عليه بقوله : « روى هذا الحديث فى الجامع الصغير ، ورمز له بالرمز (خدم) اى رواه البخارى فى الادب المفرد ومسلم فى صحيحه » .

ولو رجع الى الفهارس لوصل الى أماكن الحديث ، ولعرف ان الجامع الصغير لم يوف الموضوع حقه . فالحديث ايضا فى ابى داود وصايا ١٤ (جـ ٢ ص ٤١) وفى ابن ماجه مقدمة ٢٠ (جـ ٨٨/١) وفى النسائى وصايا ٨ (جـ ٢٥١/٦) وفى الدارمى مقدمة ٤٦ (جـ ١٣٥/١) وفى الترمذى احكام ٣٦ (جـ ١٤٤/٦) وفى الطبعة الحديثة منه موجود تحت ابواب الوقف .

ومثلا في صفحة ١٢٣ « لو كان لابن آدم واديان .. »

علق عليه بقوله : « جاء هذا حديثا فى مسلم فى كتاب الزكاة ، ونصه : قال رسول الله .. »

ان صحيح مسلم بشرح النووى مثلا يبلغ ١٨ جزءا . ففى اى جزء منه ؟ وفى اى صفحة ؟ أو ما هو رقم الحديث فى كتاب الزكاة ؟ انى لأذكر له أن الجزء السابع من صحيح مسلم يبدأ فيه كتاب الزكاة من صفحة ٤٨ الى صفحة ١٨٦ والنص الذى ذكره فى الهامش هو احد نصوص مسلم ، والا فللحديث روايات اخر فيه . ومعنى كلامه ان روايته قاصرة على النص الذى اثبته بالهامش ، فلينظر صحيح مسلم جـ ٧ من ص ١٣٨ الى ص ١٤٠ فانى واثق انه لم يطلع عليه والا لقال : ونص احدى رواياته . ولو رجع الى فهارس الاحاديث لوجده ايضا فى البخارى فى الرقاق ١٠ وفى الترمذى فى الزهد ٢٧٠ وفيه فى المناقب ٣٢ ، ٦٤ وفى الدرامى فى الرقاق ٦٢ وفى ابن ماجه فى الزهد ٣٧ وفى مسند الامام أحمد فى (جـ ١ : ٢٧٠ و جـ ٢ : ٢٢-١٦٨-١٧٦-١٩٢-١٩٨-٢٣٦-٢٢٨-٢٤٧-٢٧٢-٢٤٠-٣٤١ و جـ ٤ : ٣٦٨ و جـ ٥-١١٧ ثلاث مرات و ١٣١ و ١٣٢) .

هذا وفى صفحة ٥١ « من علم علما نافعا وكتمه الجمه الله يوم القيامة بلجام من نار » .

علق عليه بقوله : « جاء فى الجامع الصغير ورمز له بالرمز (عد) اى رواه ابن عدى فى الكامل الذى الفه فى معرفة الضعفاء ومقتضى هذا انه ضعيف » .

ان النقل هكذا بسذاجة ، واطلاق الحكم هكذا بالضعف ، دون تورع ولا تحرج ، فيه اثم كبير . ولو اجتهد ، والواجب ان يجتهد ، لوجد ان الحديث فى سنن ابى داود جـ ٢ ص ٨٢ ونصه « من سئل عن علم فكتمه الجمه الله بلجام من نار يوم القيامة » وموجود ايضا فى ابن ماجه جـ ١ ص ٩٦ - ٩٨ بعدة روايات ، واذا كان قد قدح فى بعض اسانيده فان ثلاثة أسانيد لم يقدح فيها ، كما لم يقدح فى سند ابى داود ، واظنه يعلم ان الكتابين من كتب السنة الستة المشهورة . وتعدد الروايات والطرق للحديث وصحة المعنى مما يقويه .

وفى صفحة ٦١ جاء الحديث « خرج علينا رسول الله صلى الله عليه وسلم ذات يوم ونحن فى الصفة . فقال : أيكم يحب ان يغدو كل يوم الى بطحان او العقيق ، فيأتى بناقتين كوماوين زهراوين فى غير اثم ولا قطيعة رحم ؟ قلنا : كلنا يا رسول الله يحب ذلك . قال : لان يغدو احدكم كل يوم الى المسجد فيتعلم آيتين من كتاب الله خير له من ناقتين ، وثلاث خير له من ثلاث ومن اعدادهن من الابل » .

علق على هذا الحديث بقوله : « رواه مسلم وأبو داود واللفظ فى الكتاب لابى داود كما فى الترغيب والترهيب » .

وكنت احب للمحقق ان يرجع الى هذين الكتابين اللذين أرشده اليهما كتاب الترغيب والترهيب ، ليتاكد هل اللفظ فى الكتاب لابى داود او ليس له . وهو يعلم انه اذا قيل « اللفظ له » فالنص مطابق . وهذه رواية ابى داود للحديث فى جـ ١ ص ١٤٦ « خرج علينا رسول الله صلى الله عليه وسلم ونحن فى الصفة فقال ايكم يحب ان يغدو الى بطحان او العقيق فيأخذ ناقتين كوماوين زهراوين بغير اثم بالله عز وجل ولا قطع رحم ، قالوا : كلنا يا رسول الله . قال : فلان يغدو احدكم كل يوم الى المسجد فيتعلم آيتين من كتاب الله عز وجل خير له من ناقتين ، وان ثلاث بثلاث ، مثل اعدادهن من الابل » . انا نجد اختلافا فى عدة الفاظ ، وحذفا فى الفاظ ، وزيادة فى الفاظ . ثم لو رجع الى صحيح مسلم فى صلاة المسافرين الحديث ٢٥١ لوجد أن فيه كلمة « نحب » التى حرفها أو تحرفت بالهامش ١ ص ٦٢ الى « تحب » التى لاتناسب السياق .

وفى صفحة ٥١ « لا تعلقوا الدر فى أعناق الخنازير » .

علق عليه بقوله : « ورد الحديث فى الجامع الصغير بلفظ « لا تطرحوا الدر فى افواه الكلاب » .

ومن العجيب أن كتاب كنز العمال من مراجع الاستاذ النجار ، فلو رجع الى الجزء الخامس منه فى صفحة ٢٠٠ لوجد نص الحديث ، ولو رجع الى ابن ماجه جـ ١ ص ٨١ لوجد نص الحديث وهو : « طلب العلم فريضة على كل مسلم وواضع العلم عند غير اهله كمقلد الخنازير الجوهر واللؤلؤ والذهب » فاين الافواه والكلاب من الخنازير وتقليدها الجوهر ؟

ولو انه اطلع على النص فى الكتابين لما احتاج أن يعلق فى صفحة ٤٢ بالهامش ٥ على بعض الحديث « طلب العلم فريضة » بقوله : « وفيه اختلاف كثير فى صحته » لانه سيجد ما نقله الاستاذ محمد فؤاد عبد الباقى حول هذا الحديث قال : فى الزوائد : اسناده ضعيف ؛ لضعف حفص بن سليمان . وقال السيوطى : سئل الشيخ محيى الدين النووى رحمه الله تعالى عن هذا الحديث فقال : انه ضعيف ، أى سندا ، وان كان صحيحا ، أى معنى . وقال تلميذه جمال الدين المزى : هذا الحديث روى من طرق تبلغ رتبة الحسن . وهو كما قال . فانى رأيت له خمسين طريقا ، وقد جمعتها فى جزء . انتهى كلام الامام السيوطى » . على ان مقتضى العقل ، ومقتضى الشريعة التى تقدر العقول ، والتى ترى ان ايمان المقلد مشكوك فيه ، كل ذلك يقتضى حسن الحديث وصحة معناه ، فما بالك بخمسين طريقا لهذا الحديث .

لو انى تتبعت ما قاله المحقق وما قصر فيه من ناحية احاديث رسول الله لكان كثيرا جدا ، وما كان الامل فى مثله أن يقف من الاحاديث هذا الموقف الدال على الاستهانة ، وقبول النصوص على علاتها ؛ دون الرجوع الى الاصول . ولو رجع الى الفهارس التى ذكرتها له لخرج أحاديث كثيرة ، وعرف مواطنها مثل الحديث المذكور فى صفحة ٤٦ « كلمة الحكمة ضالة كل حكيم ... » فليرجع اليه فى الترمذى كتاب العلم ١٩ جـ ١٠ ص ١٥٩ وابن ماجة كتاب الزهد ١٥ باب الحكمة . فلابد من التحقيق الدقيق فى النص والتاكد من صحته فى موضعه ، سواء اكنت محققا ام مؤلفا فى دين او لغة .

واعود الى امور اخر من الكتاب :

يقول الاستاذ المحقق فى مقدمة الكتاب ص ٢٨ : « ومن هذا استمد الاسم الجديد « بصائر ذوى التمييز فى لطائف الكتاب

العزيز » وتراه غير « العظيم » بالعزيز ليسجع مع العبارة التى اجتلبها » .

قال المحقق ذلك لأن المؤلف فى مقدمته قال : « المقصد الأول فى لطائف تفسير القرآن العظيم » ثم عدل عن بقية المقاصد . ثم سمى الكتاب « بصائر ذوى التمييز فى لطائف الكتاب العزيز » ان المؤلف لم يغير كلمة العظيم وحدها ، بل غير أيضا كلمة « القرآن » وحذف كلمة « تفسير » والقرآن كما يسمى العظيم ، يسمى العزيز ويسمى المبين ، ويسمى المجيد .. الخ ، انظر ما عقده المؤلف فى صفحة ٨٨ فى ذكر أسماء القرآن ، فلا محل هنا لأن يقال : غير العظيم بالعزيز ، بل ان المؤلف كان حكيما اذ غير كلمة القرآن أيضا بالكتاب ، ليقتبس من الآية الكريمة « وانه لكتاب عزيز » سورة فصلت الآية ٤١ . هذا والأستاذ النجار قد ضبط كلمة يسجع بتشديد الجيم من التفعيل . والكلمة فى اللغة مشددة وغير مشددة ، والشهرة أكثر لغير المشددة ، التى منها السجع ، فتفضيل المحقق للفظ على لفظ لا شك لمعنى بلاغى فى نفسه ، ما دامت كلتا الكلمتين صحيحة لغة . فما هو التوجيه البلاغى لاختياره ، ومعلوم ان تشديد الفعل ومصدره التفعيل يكون للتكثير . فأين الكثرة فى السجع التى اختار لها يسجع المشددة ، دون يسجع المخففة ، والعنوان ليس فيه سجع الا مرة واحدة .

فى مقدمة المحقق صفحة ٢٨ أيضا يقول : « فيذكر فى كل سورة مباحث تسعة » وعددها . وما دام يعرف ذلك فمن الذى اختار فى صفحة ٥٥ لفظة « سبعة » الموجودة فى نسخة (ا) ووضع فى الهامش لفظة « تسعة » الموجودة فى نسخة (ب) ومن المعلوم ان المحقق حينما يتضارب أمامه لفظان فى مخطوطين يبحث عن الصواب منهما فيثبته ، ويشير بالهامش الى ما فى النسخة الأخرى ، ما لم يكن من الذين لم يحسنوا اللغة العربية تمام الاحسان ، فيضع لفظا من مخطوط فى صلب الكتاب ، ويثبت فروق النسخ فى الهامش ، دون أن يختار الصواب . ثم ان المؤلف الفيروزبادى فى صفحة ١٢٧ جعل العدد ثمانية ، وذكرها تفصيلا ، اذ انه أدمج عدد الآيات المختلف فيها ضمن الثانى ، فصارت الجملة ثمانية . أما كان يجدر أن يوفق بين ما قاله فى المقدمة فى صفحة ٢٨ وما جاء فى النسخ فى صفحة ٥٥ وما جاء فى صفحة ١٢٧ ، ولو انه قرن بين قولى المؤلف فى الصفحتين لوضع فى الهامش ٣ فى صفحة ١٢٧ جملة « يريد ثمانية أشياء » اقتباسا من قول المؤلف نفسه فى صفحة ٥٥ فهى أولى من كلمة « مباحث » التى اختارها المحقق .

فى صفحة ٥٣ يقول المؤلف عن موانع العلم وعوائقه : « ومنها الانتقال من علم الى علم آخر قبل أن يحصل منه قدرا يعتد به أو من كتاب الى كتاب قبل ختمه ، فذلك هدم لما بنى (ويعز مثله) » . علق على ذلك بقوله « كذا فى ا ، ب والعبارة نابية هنا . وكان أصلها (ونقض له) » اين وجه الشبه فى الكتابة بين « نقض » و « يعز » وبين « له » و « مثله » ما لم يقطع من الثانية نصفها الأول . ان المسألة أهون من هذا بكثير ، ولا تكلف فيها ولا نبو . وصحة الجملة « ويغر مثله » فالنقطة توضع على العين لا على الراء . وتكون الواو للحال . والمعنى : ومثل هذا يصاب بالغرور . ومعلوم أن الذى ينتقل من علم الى علم قبل أن يحصل منه قدرا يعتد به ، ومن كتاب الى كتاب قبل ختمه يصاب بالغرور ، لاعتقاده أنه اطلع على علوم عديدة ، وقرأ كتبا كثيرة ، وهو فى الحقيقة لم يحصل قدرا يعتد به ، ولم يختم كتابا .

فى صفحة ٥٧ يقول المؤلف : « الباب الأول فى ذكر المقدمات والمواقف ، وهذا الباب مشتمل على طرفين : الطرف الأول فى المقدمات وهى ثمانية فصول . والطرف الثانى فى المواقف » فجاء المحقق ووضع زيادات من عنده ، فأفسد كلام المؤلف ، حيث جعله كالآتى : « الباب الأول (وفيه طرفان) (الطرف الأول) فى ذكر المقدمات والمواقف .. والطرف الثانى فى المواقف » .

ان المؤلف جعل المقدمات طرفا والمواقف طرفا . واضافة المحقق جعلت المقدمات والمواقف طرفا وجعلت الطرف الثانى هو المواقف ، وهذا تضارب واخلال بالسياق ولو أن هذه الزيادة كانت فى احدى النسخ لاحتمل أنه ينقل ما أمامه ، أما أن يضيف فى غير موضع الاضافة فيخل ، فذلك الأمر العجيب . والواقع أن فى الكتاب نقصا قبل ذلك بصفحة وهى ٥٥ ، فأراد المحقق أن يعالج الموضوع ، فكان علاجه فى غير موضع الداء ، ولكى يستقيم الكتاب فى صفحة ٥٥ مع ما فى صفحة ٥٧ ومع ما فى صفحة ١٢٧ يجب أن يحذف ما زاده المحقق فى صفحة ٥٧ وأن يزاد فى صفحة ٥٥ قبل السطر الأخير من الأصل ما يأتى :

« (وأما المواقف فأذكر تفصيل سور القرآن) وأذكر فى كل سورة ... » الخ ، وبهذه الجملة ينتفى التناقض وينسجم ما فى الكتاب فلا تتضارب الصفحات ٥٥ ؛ ٥٧ ، ١٢٧ .

ان آية السيف التى عدت من النواسخ مختلف فى تعيينها ، فأبو جعفر النحاس ، والمظفر ابن خزيمة الفارس ، والسيوطى مثلا ، يرون أنها الآية الخامسة من سورة التوبة والحافظ ابن حجر يرى أنها الآية ٣٦ من سورة التوبة . وبعض العلماء يرى أن كلتا الآيتين تسمى آية السيف . الا أن الفيروزبادى فى كتابه بصائر ذوى التمييز الذى حققه الأستاذ النجار نص فى صفحة ١٢٥ على أن آية السيف هى السادسة والثلاثون من سورة التوبة ، ويلاحظ أن الحافظ ابن حجر معاصر للفيروزبادى ومتصل به ، وقال ذلك أيضا الاستاذ النجار فى تعريفه بالفيروزبادى ، لكنا نجد المحقق بعد عدة صفحات يهمش على لفظتى « آية السيف » فيقول أنها الآية الخامسة من سورة التوبة ، ثم يتركها تمر فى عدة صفحات ، ثم يعيد قوله بأنها الآية الخامسة من سورة التوبة . أفلم يطلع على نص المؤلف الذى حققه ، أو أن رأيه مخالف لرأى الفيروزبادى وابن حجر ؟ لئن كان لم يطلع عليه فهذا شىء لا يحمد عليه ، وان كان اطلع عليه ولم يوافقه فالأجدر أن يهمش على قول المؤلف ، ويبين لنا الخلاف فى أيهما آية السيف ، ولا يترك القراء محتارين بين رأيه ورأى صاحب الكتاب الذى قام بتحقيقه . انى لأتساءل : من يا ترى راجع صفحة ١٢٥ من كتاب بصائر ذوى التمييز !

درج المؤلف على أن يذكر فى كل سورة ناسخها ومنسوخها أو ينص على أنها محكمة . وجاءت سورة الأعراف فسقط من

الكتاب الاشارة الى ذلك ، وكان الأمل أن يثبت لنا المحقق ماقيل في ناسخها ومنسوخها ، وبخاصة أن المؤلف في صفحة ١٢٦ قال : « والتي فيها المنسوخ وليس فيها ناسخ أربعون سورة : الأنعام ، والأعراف .. » في حين أن المحقق في صفحة ٣٤١ علق على سورة الفرقان بقوله : « أن المؤلف لم يذكر هنا الناسخ والمنسوخ ، وقد ذكر ابن حزم .. » وفي سورة قد سمع ص ٤٥٦ علق المحقق في الهامش « لم يذكر الناسخ والمنسوخ ، وهنا موضع ذكره ، وفي كتاب النحاس .. » . فاين ابن حزم وأين كتاب النحاس في سورة الأعراف ؟ وأين ما قالته كتب التفسير في ذلك ؟ ولينظر أيضا صفحة ٥١٤ عن سورة الأعلى وماقاله المؤلف في صفحة ١٢٦ . افلم يطلع المحقق على تلك الصفحات ؟ ولينظر أيضا صفحة ٤٤٩ سورة الطلاق وما قاله المؤلف عنها في صفحة ١٢٦ .

في صفحة ١٤٩ (قوله « ومن حيث خرجت فول ») هذه الآية مكررة ثلاث مرات ، قيل أن الأولى لنسخ القبلة والثانية للسبب ، والثالثة للعلة » . همش المحقق بقوله : « عرفت أن الوارد بهذا اللفظ آيتان فقط ، وكأنه يريد بالثالثة قوله تعالى : (فول وجهك شطر المسجد الحرام) الآية ١٤٤ » .

الذي لا شك فيه أن في الأصل اضافة من الناسخ . والمحقق يعترف في بعض هوامشه أن الناسخ قد أقحم وزاد . انظر مثلا صفحة ٤١٢ هامش ٣ . فمراد المؤلف هو لفظة « فول » وماجاء بعدها ، وقد يكون في أصل المؤلف « فول » فزاد الناسخ قبلها « ومن حيث خرجت » . أما الذي يتفق مع كلام المؤلف وانه تكرر ثلاث مرات في السورة فهو (فول وجهك شطر المسجد الحرام) الآيات ١٤٤ و ١٤٩ و١٥٠ ،وان الاولى ولاشك هي ١٤٤ وليست الثالثة كما قال المحقق ، وترتيب المؤلف لنسخ القبلة هي الخاصة به ، كما ان الثانية خاصة بالسبب والثالثة خاصة بالعلة . وما جاء بعد ذلك مرتب على هذا كله .

بعد ذلك مرتب على هذا كله .

البيت الذي لم ينسب في صفحة ٨٦ « اذا طلعت شمس النهار ... » هو لقيس بن ذريح أو مجنون ليلى ، انظر الأغاني ترجمة قيس بن ذريح وديوان مجنون ليلى .

يلاحظ أن الأرقام للتهميش عليها وبخاصة الآيات القرآنية موضوعة بطريقة مضطربة فتارة قبل الآية ، وتارة بعد كلمة من الآية ، وتارة بعد كلمتين أو كلمات ، وتارة في آخر الآية . ومن الواجب في القرآن خاصة أن توضع الأرقام اما قبل كلماته واما في آخرها . والواجب على كل حال أن يكون التهميش منسقا على نظام واحد لا مضطربا كما يتفق .

●

لقد كان الأمل في عالم جليل أن يعنى بالأحاديث النبوية عناية خاصة ، أما تخريج الآيات القرآنية وما أكثر ورودها في الكتاب المحقق ، فانه من أيسر الأمور ، كما أن العالم المحقق الموثوق به يجدر به أن يعنى بموضوعه عناية تامة ، ولا يرسل القول ارسالا . فالتثبت والتحقق أول شروط التحقيق ، وأيضا أول قواعد التاليف .

محمد البشير الابراهيمي في ذمة الله



يوم الخميس ١٩ من المحرم ١٣٨٥ ، الموافق ٢٠ من مايو سنة ١٩٦٥ ؛ فقدت الامة العربية صرحا من صروحها الشامخة في العلم والسياسة والاخلاق ، ذلك هو الشيخ محمد البشير الابراهيمي المجاهد الجزائري المعروف .

كان مولده عند مطلع شمس يوم الخميس أيضا ، في الثالث عشر من شوال سنة ست وثلاثمائة والف هجرية ، وهو يوافق الرابع عشر من يونية سنة ١٨٨٩ ميلادية . وهو سليل قبيلة أولاد ابراهيم بن يحيى بن مساهل ، التي يرتفع نسبها الى ادريس ابن عبد الله ، الجذم الاول للاشراف الادارسة ، ويدعى ادريس الاكبر ، وهو الذي خلص الى المغرب الاقصى بعد وقعة « فخ » بين العلويين والعباسيين ، وترجع اليه انساب الاشراف الحسنيين في المغربين الاقصى والاوسط .

بدأ البشير الابراهيمي تعليمه وهو في الثالثة من عمره ، في منزل والده ، على أيدي جماعة من أقاربه يحفظون القرآن ، وباشراف عمه الاصغر الشيخ محمد المكي الابراهيمي الذي كان على حظ كبير في علوم اللغة والنحو والصرف والاشتقاق . وقد اشتغل عمه هذا بتربيته وتعليمه عندما بلغ السابعة من عمره، ففرض عليه برنامجا صارما ، كان يأمره بالنوم ؛ ويوقظه بنفسه ، ويصحبه في غدواته وروحاته ، ليلقنه متون العلم ويحفظه القرآن الكريم . فلم يكد الفقيد يبلغ سنته التاسعة

حتى ختم كتاب الله ، مع فهم مفرداته وغريبه ، هذا بالاضافة الى الفية ابن مالك ومعظم كافيته والفية ابن معطى الجزائرى والفيتى الحافظ العراقى فى السير والاثر ، وغير ذلك من شعر ونثر . ولم يزل يتدرج به عمه من السهل الى الصعب من الكتب تلقينا وحفظا ومدارسة للمتون ، حتى بلغ الحادية عشرة ؛ فبدا يدرس له الفية ابن مالك دراسة بحث وتدقيق .. ولقد كان البشير الابراهيمى ذكيا ذا حافظة مستوعبة وقريحة نيرة ، مما جعل عمه يجيزه على تدريس بعض العلوم .

فلما مات الاستاذ بدا التلميذ يدرس لطلبته ، بل لزملائه فى الدراسة ، وهو لم يتجاوز الرابعةعشرة من عمره ، فانثال عليه طلبة العلم من البلدان القريبة ، فكان يعلمهم هو ، ويكفلهم ابوه كما كان يفعل ايام ان كان العم هو الذى يقوم بالتدرس .

ولم يكن البشير الابراهيمى يقتصر على التدريس فى منزل والده ، بل كانت له بعض جولات فى مدارس قريبة . وظل على هذه الحال حتى هاجر الى المدينة المنورة وهو فى العشرين من عمره ، لاحقا بابيه الذى سبقه اليها باربع سنوات فرارا من ظلم الحكام الفرنسيين .

وبهجرة البشير الى المدينة تبدا مرحلة جديدة من حياته . ولقد كان من الطبيعى ان يمر فى طريقه بالقاهرة ، فاقام فيها ثلاثة اشهر قضاها فى الدرس والتحصيل ومجالسة العلماء والادباء والشعراء ، امثال الشيخ سليم البشرى والشيخ محمد بخيت والشيخ يوسف الدجوى واميرالشعراء احمد شوقى وشاعر النيل حافظ ابراهيم .

وفى المدينة لازم شيخين جليلين هما الشيخ الوزير التونسى والشيخ حسين احمد الفيض ابادى الهندى ، فدرس على الاول كتاب الموطا للامام مالك ودرس على الثانى صحيح مسلم . وهو وان كثرت مصاحبته لهذين العالمين ، فانه لم يقتصر على الاستفادة منهما وحدهما ، بل حضر بعض دروس غيرهما من علماء المدينة فى الفقه والحديث والتفسير والانساب والشعر واللغة والمنطق . والى جانب استفادته من علماء المدينة كان يفيد طلاب العلم فيها بالعلوم التى لا يحتاج فيها الى مزيد ، كالنحو والصرف والعقائد والادب ، وفى مكتبات المدينة كان المنهل العذب الذى ينهل منه البشير الابراهيمى فى اوقات فراغه ، فاطلع على كثير من مخطوطاتها النادرة وحفظ منها الكثير .

وتهب على الارض الآمنة عواصف ثورة الشريف حسين بن على ، وتعجز السلطات عن تموين خمسين الفا من جنود الجيش ، فتامر الحكومة العثمانية سنة ١٩١٧ بترحيل سكان المدينة كلهم الى دمشق ، مصدر الاقوات ، فيذهب البشير الابراهيمى ووالده مع ثمانين الفا من اهالى المدينة الى عاصمة الشام ومالبث حتى انهالت عليه الرغبات فى التعليم بالمدارس الاهلية . ولما يمض شهر على وصوله . وطلب منه علماء دمشق ان يلقى دروسا فى الوعظ والارشاد بالجامع الاموى فى شهر رمضان فاستجاب لطلبهم والقى دروسه « تحت قبة النصر » على طريقة الامالى . فكان يلقى حديثا من حفظه يجعله موضوع الدرس . ثم يفسره بما يوافق روح العصر واحداثه . ودعته الحكومة ـ بعد خروج الاتراك من دمشق ـ الى تدريس الاداب العربية بالمدرسة السلطانية ، وقد كانت المدرسة الثانوية الوحيدة آنئذ ، فتخرج على يديه كثير ممن يحمل منارة الفكر فى الشام فى ايامنا هذه .

وتبدا مرحلة اخرى فى حياة البشير الابراهيمى ، مرحلة خصبة من مراحل الجهاد فى الجزائر الشقيقة ، اثارت الطريق واشعلت روح الحماس ، ونبهت الاذهان وبثت روح القومية فى نفوس عرب الجزائر وازالت الصدا الذى كاد يطمس عقولهم ، ويجعل وطنهم قطعة من فرنسا ، لا قطعة من ارض الامة العربية . فقد رجع البشير حوالى سنة ١٩٢٠ الى الجزائر وقابل ابن باديس .

وكان الشيخ عبد الحميد بن باديس ، اعلم علماء الشمال الافريقى وبانى النهضات العلمية والادبية والاجتماعية والسياسية للجزائر ، قد تقابل مع البشير الابراهيمى فى المدينة لاول مرة فى حياة كل منهما ، فبالرغم من انهما من ابناء وطن واحد فقد حالت ظروف الحياة دون تعارفهما ، فكل منهما يتعلم ثم يعلم فى بيت والده ، هذا فى « بجاية » وذاك فى «قسنطينة» ، وفى شرخ الشباب ارتحل ابن باديس الى تونس ليتم علومه فى جامع الزيتونة ، وارتحل البشير الى المدينة المنورة . ولكن الاقدار شاءت ان يتقابلا فى المدينة بعد ان زارها ابن باديس ، فكان لقاء اخوين تشابها فى التفكير ونهلا من منبع ثقافة واحدة ورسم كل منهما لنفسه خطة فى الجهاد هى نفس الخطة التى رسمها الاخر . ولذا كانا يلتقيان كل ليلة فى المسجد النبوى فى صلاة العشاء ثم يذهبان الى منزل البشير ويسمران منفردين الى آخر الليل ويذهبان مرة اخرى الى المسجد النبوى لاداء صلاةالصبح . وظلا كذلك طيلة الاشهر الثلاثة التى قضاها ابن باديس فى المدينة ، عاشت افكارهما مع الوطن السليب ، وسبح خيالهما فى الوسائل التى تاخذ بيده الى الامام ؛ ودبرا امورا ووضعا خططا ، فنشات بذلك اللبنة الاولى لجمعية العلماء المسلمين الجزائريين التى تكونت سنة ١٩٣١ ، والتى كان لها فى المجال الوطنى شان واى شان .

وقد بدا ابن باديس فى تنفيذ ما اتفق عليه فور وصوله الى الجزائر ، ففتح بعض المكاتب لتعليم العلم ، واحتكر مسجدا من مساجد قسنطينة يصلى فيه بالناس ، ويشرح لهم بعد الصلاة بعض آيات القرآن الكريم . وسرت انباؤه مسرى النور فى الظلم فانهال عليه طلاب العلم من كل حدب وصوب من الجبال والسهول ، من المدن والقرى ، حتى ضاقت بهم المدينة ، وكاد ان يضيق بهم موردا ، لولا ان اعانه على تنظيمهم وايوائهم واطعام المحتاجين منهم بعض كرام اهل الجزائر . ولقد كان من الطبيعى ان يضيق المستعمر بهذه الظاهرة ويرى فيها بادرة شر ضده ، ولكن الذى اسكته عنها هو مقام والد عبد الحميد بن باديس عند الحكومة ، فقد كان يتمتع بمقام محترم عندها .

رجع الشيخ البشير الى الجزائر ، ورأى الاثر الذى احدثته حركة ابن باديس العلمية ، وسمع خطبا وشعرا باللغة العربية الفصحى من شبان تخرجوا على يديه ، وقرأ مقالات فى بعض الصحف لا تقل فى بلاغتها عن المقالات التى قرأها فى الشرق العربى . فاستبشر خيرا . وبدأ هو من جانبه القيام بحركة مؤازرة لحركة ابن باديس ، فعقد الندوات العلمية للطلبة ، والقى المحاضرات على الجماهير الحاشدة فى المدن والقرى ، ونظم دروس الوعظ والارشاد ايام الجمع فى البلاد المختلفة ؛ وتجاوز ذلك الامر فتح مدرسة صغيرة لتعليم الشبان الخطابة والكتابة وقيادة الجماهير . ولكنه كان يفعل ذلك وهو على حذر من بطش الحكومة الاستعمارية ، فلا سند له يلوى اليه كسند ابن باديس .

وظل الرجلان يعمل كل منهما فى مجاله ، ويتزاوران كل أسبوعين أو كل شهر على الاكثر طيلة عشرة أعوام فى الفترة مابين سنة ١٩٢٠ الى سنة ١٩٣٠ ، حتى آمنا بان الوقت قد اصبح مناسبا لاخراج جمعية العلماء الى حيز الوجود. ولم يشأ الرجلان ان يعلنا عن تاسيس الجمعية قبل ان يجربا مالها من شعبية واستجابة لدى الجماهير ، فانتهزا فرصة احتفال حكومة الاستعمار بمرور قرن كامل على احتلال فرنسا للجزائر سنة ١٩٣٠ ، وصمما على افساده . فقد كان مقررا لهذا الاحتفال ان يستمر ستة أشهر ، ورسم له برنامج حافل بالمهرجانات ، وحضره مندوبون من دول كثيرة ، ولكن جمعية العلماء استطاعت بدعاياتها السرية ان تعكر الجو على المستعمر فاضطرت حكومته ان تقصر امد الاحتفال الى شهرين .

ولما اطمانت الجمعية الى قوتها وشعبيتها اعلنت عن تاسيسها فى شهر مايو سنة ١٩٣١ بموجب قانون مختصر وضعه الشيخ البشير ، حرص فيه كل الحرص على أن يبعد مواده عن اية شبهة سياسية ، فافلح فى نيل موافقة حكومة الاستعمار على قيام الجمعية . واجتمع علماء الوطن وفقهاؤهم فى نادى الترقى بالجزائر اربعة ايام انتخبوا بعدها ابن باديس رئيسا للجمعية والبشير الابراهيمى وكيلا لها . ووضع الشيخ البشير لائحة للجمعية فى مائة وسبع واربعين مادة ، وناقشها المجلس فى ثمانى جلسات ، حضرها كثير من المحامين والصحفيين العرب المثقفين بالفرنسية ، فعرفوا لاول مرة ان اللغة العربية هى أوسع اللغات وأصلحها لصياغة القوانين ومرافعات المحامين .

وكان منهج جمعية العلماء قائما على محاربة الاستعمار الفرنسى من جانب وقد سمته الاستعمار المادى ، وعلى محاربة البدع التى يقول بها بعض مشايخ الطرق وقد سمته الاستعمار الروحى . وكان حربها وجهادها ضد الاستعمار الاخير اشد وانكى . فقد آمنت انها بالقضاء على البدع والخرافات ، ستنبه الاذهان وتزيل غشاوة العيون ، وتمحى ضلالات التفكير المنحرف عن جادة الحق والصواب ، اضف الى ذلك ان القضاء عليه اهون وايسر . ولذا فقد شنت عليه حربا منظمة لا هوادة فيها ؛ بالخطب والمحاضرات والتعليم العربى للصغار .

ويطول بنا المقام اذا نحن حاولنا أن نعدد مآثر جمعية العلماء والطرق التى سلكتها فى سبيل نهضة الجزائر الاجتماعية والسياسية ، ولكن ينبغى ان نقول أن فرنسا قد ضاقت ذرعا باعمال الشيخ البشير فانتهزت فرصة نشوب الحرب العالمية الثانية ونفته الى صحراء وهران . وبعد اسبوع من هذا النفى تلقى نبأ مؤلما هو وفاة الشيخ عبد الحميد بن باديس ، ثم تلقى نبأ انتخابه هو رئيسا للجمعية فظل يصرف اعمال الجمعية بالمراسلات .

وبقى البشير فى المنفى ثلاث سنوات ، اطلق سراحه بعدها سنة ١٩٤٣ ، فعاد الى نشاطه اصلب عودا وامضى عزيمة واحد نشاطا . فقد انشأ فى سنة واحدة ثلاثا وسبعين مدرسة على طراز عربى واحد وباموال الامة العربية فى الجزائر . وهى التى آمنت بدعوته هو وزميله ابن باديس ، فبذلت المال فى سخاء لتشييد مايربو على اربعمائة مدرسة . ولقد كان من الطبيعى ان تضيق حكومة الاستعمار بهذا النشاط الوطنى ، فدبرت للجزائر ثورة مفتعلة قتل فيها مايقرب من ستين الف عربى ، وسيق الى المعتقلات مايقرب من سبعين الفا معظمهم من اتباع جمعية العلماء . والقى بالبشير الابراهيمى فى السجن العسكرى تمهيدا لمحاكمته ، فلبث فى السجن سنة الا قليلا ثم افرج عنه بصدور عفو عام على مدبرى الثورة ؛

وعاد الشيخ البشير الى نشاطه ، فاعاد صدور جريدة البصائر التى كان قد عطلها فى اوائل الحرب الاخيرة بالاتفاق مع ابن باديس ، لانهما رأيا انهما لا يستطيعان ان يصدرا بحرية فى ظل القوانين الحربية ورأيا بقلميهما ان يكتبا فى ظل القيد . وتولى رئاسة تحريرها .

وقد امتد نشاط البشير الابراهيمى وجمعية العلماء الى انشاء المدارس الثانوية ، فانشئت مدرسة ثانوية فى مدينة قسنطينة سميت باسم ابن باديس .

هذا ، ولم يقتصر نشاطه على انشاء المدارس وتدبيج المقالات والقاء المحاضرات بل تجاوزه الى فض المنازعات التى تقع بين القبائل والافراد .

وقد الف الشيخ البشير كتبا كثيرة ؛ كلها مازال مخطوطا ماعدا كتابا واحدا مطبوعا هو « عيون البصائر » ، وهو كتاب ضخم يضم ماكتبه من مقالات فى جريدةالبصائر ، فى سلسلتها الثانية ، اما كتبه الاخرى فهى :

١ ـ بقايا فصح العربية فى اللهجة العامية بالجزائر .

٢ ـ النقايات والنفايات فى لغة العرب .

٣ ـ اسرار الضمائر العربية .

٤ ـ التسمية بالمصدر

٥ ـ الصفات التى جاءت على وزن فعل .

٦ ـ نظام العربية فى موازين كلماتها .

٧ ـ الاطراد والشذوذ فى العربية .

٨ ـ ما الحلت به كتب الامثال من الامثال السائرة .

٩ ـ حكمة مشروعية الزكاة فى الاسلام .

١٠ ـ شعب الايمان .

١١ ـ بعض المحاضرات والابحاث والفتاوى التى جمعها عنه بعض تلاميذه .

١٢ ـ ملحمة رجزية . نظمها فى السنين التى كان فيها مبعدا فى صحراء وهران ، وتبلغ ستة وثلاثين الف بيت من الرجز السلس الملزومى فى كل بيت منه . وقد دارت موضوعاتها حول تاريخ الاسلام والمجتمع الجزائرى . ولقد كان المؤلف يعتز بها كثيرا .

ولقد ترك الشيخ البشير كتبه هذه فى الجزائر ؛ ورحل الى الشرق سنة ١٩٥٢ ، بتكليف من جمعية العلماء ، وذلك للسعى لدى الحكومات العربية لتقبل بعثات من ابناء الجزائر ، ومخاطبتها فى اعانة الجمعية بالمال .

ولما قامت ثورة الجزائر سنة ١٩٥٤ ؛ استقر الشيخ فى مصر ، واختير عضوا فى مجمع اللغة العربية سنة ١٩٦١ ممثلا للجزائر ، وكان واحدا من احد عشر عضوا عاملا يمثلون البلاد العربية . وقد استقبلهم الدكتور ابراهيم مدكور الامين العام للمجمع ، والقى هو « كلمة الاعضاء الجدد » بالنيابة عن زملائه .

وقد رجع الشيخ البشير الى الجزائر بعد استقلالها ، وتوفى هناك عن ٧٦ عاما .

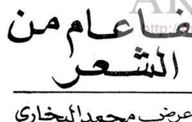
رحمه الله بقدر ما اسدى الى امته من خدمات ، فقد احيا اللسان العربى ؛ ونبه الاذهان ، وايقظ النفوس ، ودعا للتمسك بالدين الحنيف ، واثار روح القومية العربية . فمهد بذلك لثورة المليون شهيد ، ثم عضدها بعد اندلاعها ، وعاش حتى راى ثمرتها ، فمات راضيا مطمئنا .

سعيد زايد





كتاب الشعر



اذا كان كتاب « الشعر » لارسطو قد حدد ملامح الشعر القديم وقواعده ونماذجه ، فقد مضت الف عام قبل ان تظهر كتب النقد الشعرى الحديثة مثل كتاب الناقد الفرنسى « بوالو » ؛ ولا يكاد احد غير المتخصصين يعرف الكثير عن الفن الشعرى وتطور قواعده خلال هذه الفترة الطويلة ٠٠ وقد خصص الكاتب البولندى المعاصر لاديسلاس تاتاركيفيتش فى كتابه تاريخ الجمال (١) فصلا قيما لدراسة تطور فن الشعر فى تلك الفترة بعد ان قسمها الى عصرين متمايزين هما نهاية العصر القديم الاغريقى الرومانى ثم العصر الوسيط باكمله على النحو التالى :

العصر القديم :

لم تكن اليونان القديمة تعنى بغير الشعر الايقاعى الموزون حتى بدا العصر المتاغرق « الهيلينيستى » فافسح مكانا للشعر المنثور الى جانب الشعر المنظوم والواقع ان الفرق بين هذين النوعين لم يكن واضحا تماما واذا كان « جورجياس » قد حدد الشعر بانه لغة ايقاعية فقد اهمل ارسطو هذا الجانب الشكلى ووصف الشعر بانه لغة تصويرية ٠ فى حين اخذ « بوزيدونيوس » الجانبين فى تعريفه الشعر فوصفه بانه « لغة ادبية موسيقية » ثم ذهب الى ابعد من ذلك ففرق بين النظم والشعر قائلا : « انما يصبح النظم شعرا حين يزخر بالمضمون الذى يعكس قضايا انسانية والهية » ٠ هكذا راى « بوزيدونيوس » ان النظم يخرج « القصيدة » من مجال

---

(١) Ladislas Tatarkiewicz : Histoire de l'Esthétique.

« النثر » ولكنه لا ينجح فى ادخالها الى مجال « الشعر » الـذى يجب كى تدخل اليه ان تنطوى على مضمون انسانى قيم .

الشعر وفنون القول :

لما كان القدماء يعدون الشعر والتاريخ والفلسفة والادب من فنون القول فقد كان من اول مهـام الناقد الشعرى وضع معايير دقيقـة للتمييز بين الشعر وبين ماعداه من فنون القول .

الشعر والتاريخ :

وكـانت « الحقيقة » اول معيار لتمييز الشعر عما عداه ، فقد كان القدماء ينظـرون الى الحقيـقة بوصفها الهدف الذى يجب ان يتجه نحوه كل نشاط انسانى بما فى ذلك التاريخ والشعر ، وقـد ظهر منذ القرن الاول قبل الميلاد تفريق بين التاريخ الحقيقى وبين الاسطورة والتـاريخ الـزائف . وكان الشـعر يقترف موضوعاته من عـالمين خيـاليين هما عالم الاسطورة وعالم التاريخ الزائف ، فى حين كان التاريخ قائما على تسجيل أحداث الواقع الحقيقيـة وحدهـا . وهكذا لاحظ الاقدمون أن التاريخ يخدم الحقيقة وان الشعر لايستهدف غير المتعة وهو ماجعل « سيسيرون » يقول : « يجب اذن ان يقوم الشعر على قواعد مختلفـة عن القواعد التى يقـوم عليها التاريخ » .

الشعر والفلسفة :

لم تكن علاقة الشعر بالفلسفة واضحة عند الاقدمين وضوح علاقة الشـعر بالتاريخ ، فقد كانت الفلسفة عندهم شاملة لجميع العلـوم عدا التاريخ الذى لم يكونوا يعدونه علما بل مجرد سـجل للاحداث ، وهكذا كانت العـلاقة بين الفلسفة والشعر تعنى العلاقة بين الشعر والعلم بصفة عامة . وكانوا يتطلبون فى البداية من الشعر نفس مايتطلبونه من العلم ،وهو معرفة الالهـة والبشر وكانوا يبحثون فى الشعر عن تفسير العالم وللحياة قبل ظهور الفلسفة . حتى اذا ظهرت الفلسفة اخـذت تقف فى وجه الشعر الذى يدعى فهمه للعالم وقدرته على تفسيره ، وهـكذا وقع الشـقاق بين الشعر والفلسفة ؛ وهو الشقاق الذى نجد صداه عند افلاطون، وان خفت حدته فى العصر المتأغرق ، وكان « سترابون » و « بوزيدونيوس » ممن ادعوا توحـد الشـعر والفلسفة حتى قال « سترابون » ان استخدم الشعر للوزن ليس الا وسيلة لاجتذاب الجماهير الى ما يحمله من فلسفة ، كما رأى « بوزيدونيوس » ان كلا من الشعر والفلســفة يعرض للمشاكل الانسانية والالهية رغم تمايز هذه المشاكل نفسها فى كل منهما .

وهكذا انتسب الشعر الى مصدرين متعارضين عند الاقدمين فقد جعـلوه من نسج الخيال فى مواجهـة التاريخ ، وجعلوه كاشفا عن الحقيقة حين قربوه من الفلسفة .

الشعر والخطابة :

وقـف الاقدمون حائرين أمام العلاقة بين الشعر وبلاغـة التعبير الخـطابى ، اذ رأوهما متقاربين وان لم يكونا شيئا واحدا . ذلك ان الفروق بينهما ضئيلة تماما .

١ ـ والفرق الاول : هو كتابة الشعر وارتجال الخطابة .

وليس هـذا بالفرق الكبير ، فقد بقى الشعر طويلا خلال العصـور القـديمة يردد وينشد بوساطة المغنين والممثليـن والرواة ، كما كانت خطب كبار الخطباء تطبع وتوزع لتقـرأ كذلك .

٢ ـ والفرق الثانى : هو ماابتكره الاغريق حين قالوا : « ان الشعر يهـدف الى امتاع الناس فى حين تهدف الخطابة الى قيادتهم وتوجيههم »

٣ ـ والفرق الثالث : قيام الشعر على الخيال واهتمام الخطابة بالمشاكل الاجتماعية الواقعيـة ، ولم يبـد الرومان ميلا الى قبـول هذه النظرة لتدرب خطبائهم على الخطابة فى مواضيع خيالية تماما .

٤ ـ والفرق الرابع : موسيقية الشعر ونثرية الخطابة . وقد كانت الخـطابة هى الشـكل الادبى الوحيـد للنثر ، وقد حدث بفضل هـذا التمييز تقسيم التعبير الفنى باللفظ الى نثر وشعر ؛ وظهر علم البلاغة La Rhétorique ليكون علم دراسة التعبير الادبى النثرى كما ظهر علم الشعر والعروض الشعرى La Poétique لدراسة اشـكال الجمـال فى التعبير المنظوم .

الشعر والحقيقة :

تصارعت فى بداية العصر القديم نظرتان حول موضوع علاقة الشـعر بالحقيقة ، فقد كان هناك من يعيب على الشعر ان الاكذوبة فى دمـه ، كما كان هناك من يؤكد أن الحقيقة هى التى تتدفق فى دمه غير انها حقيقة مجازية . ولكن النظرتين اجتمعتا على التسليم بانه لا يوجد شعر قيم دون أن يقوم على الحقيقة .

ثم حدث تغير واضح فى العصر الهيلينيستى اذ تزايـد الايمان بعدم كفاية الحقيقة للشعر ، وبحق الشاعر فى الاستعانة بالخيال .

بل لقد اباح « ايراتوستين » للشاعر أن يستخدم كـل مايحتاجه من اجل التاثير على النفس البشرية .

تلا ذلك ظهور تقسيم رئيسى شبيه بالتقسيم الحديث للشعر الى شكل ومضمون. واصبح الحديث عن الحقيقة والمعرفة حديثا عن المضمون وحده . بينما بدأ اتجاه جديد يعد الشكل اهم شىء فى الشعر منحيا بذلك أهمية المضمون .

وقد كتب « ايراتوستين » : « ليس من اللائق ان نقيـم القصائد الشعرية بما تتضمنه من افكار ، ولا ان نحاول ان نغترف منها معـارف محددة » كما كتب « فيلودين » يقول : « ليس من فضائل الشعر ان يتضمن افكارا جميـلة او ان يزخر بالحكم » .

الشعر والخير :

كانت نظـرة الاغريق الاول للشعر نظرة خلقيـة . وكانوا يعتقـدون انه ليس هناك داع لوجود الشعر الا اذا سـاهم

فى خدمة الدولة والفضيلة ، وفى تثقيف النفوس وتهذيبها ، وفى حين ذهب افلاطون الى ان الشعر ضار من الناحية الخلقية ، لم يؤمن خلفاؤه بضرر الشعر ، كما تم يتمسكوا بوجوب قيام الشعر بدور خلقى نافع . حقا لقد اراد « مارك أوريل » للشعر ان يكون « مدرسة للحياة » ، واراد له « أتينيه » أن يكون لتوقى الشر والشفاء منه . غير أن كثيرين عارضوهما ، وقدقال « فيلوديم » انه لا يمكن التسرية عن الناس وتثقيفهم فى نفس الوقت ، « لان الفضيلة لا تسرى عن الناس » .

وقد أصبحت مسالة « واجب الشعر فى تثقيف الناس أو التسرية عنهم » قضية دائمة تنشب حولها المعارك دون ان تحسم لصالح أحد الفريقين ، وكثيرا ماكانا يلتقيان فىمنتصف الطريق على حل وسط حدده سيسيرون » و « هوراس » فى ان على الشعر ان يفيدنا وان يمتعنا معا .

الشعر والجمال :

مضى تطور العلاقة بين الشعر والجمال فى اتجاه عكسى لما مضى عليه تطور العلاقة بين الشعر وكل من الحقيقة والخير . فقد كان الاغريق القدماء يربطون الشعر بالحقيقة وبالخير دون عناية بربطه بالجمال .

ثم جاء العصر الهيلينيستى فقلل من قيمة الدور الذى تلعبه الحقيقة والخير فى الشعر وطالب بمكان اهم وافسح للجمال فيه .

وقد فرق نقاد الشعر الهيلينيستيون بين الجمال الذى ينبثق من الطبيعة وبين الجمال الذى يبدعه الفن .

واكدوا أن الجمال الذى يعتد به فىالشعر هو الجمال الفنى وحده ، وفسروا ذلك بامكان كتابة وصف جميل لاشياء قبيحة ذلك أنالشعر يقلد الاشياء مضيفا عليها جماله الخاص، وليس من الضرورى أن يقلد الاشياء الجميلة ، ثم ان المهم ليس هو الشيء الذى يتحدث عنه الشعر بل الاسلوب الذى يتحدث به.

وقد اهتم الهيلينيستيون بالجمال الذاتى للشعر اهتماما كبيرا وحددوا ملامحه . فذهب « هيرموجين » الى أن جمال الشعر وليد تناسقه وملاءمته لموضوعه . وكتب « دنيز هاليكارناس » : « ان هناك اربعة ينابيع يغترف منها الشعر سحره وجماله ، هى الميلودية والايقاع والتنويع وانسجام الشكل مع المضمون». واكد «كانشيليان »: « أن لكل موضوع شكلا خاصا به « ورأى « بلوتارك » أن جمال العرض انما يتم حين تقدم الاشياء فى الصورة التى تناسبها ، بمعنى ان تقدم الاشياء الجميلة فى صورة جميلة ؛ وأن تعرض الاشياء القبيحة فى صورة قبيحة .

واذا كان الاغريق القدماء قد حددوا ملامح الجمال الشعرى فى « النظام والهارمونية والايقاع » ، فقد اضاف اليها الهيلينيستيون : « العظمة والروعة وتحريك المشاعر والرشاقة والتنوع » . وذكر « فيلوديم » بين صفات التعبير الشعرى: « الوضوح والقوة والايجاز والاشراق والايقاع » . وشاركه ديوجين البابليونى حين ذكر خمس صفات هى « سلامة الاسلوب اللغوى ، والوضوح ، والايجاز ، والوزن العروضى والبناء المحدد ». واذا كان نقاد العصر الهيلينيستى قد رددوا أن التنوع هو أحد مصادر المتعة فقد ذهب بلوتارك الى أن الشيء البسيط لا يثير العواطف ولا الخيال .

صفات الشاعر :

المحاكاة أم التخيل :

استحدث مفكرو العصر الهيلينيستى نظرة عامة جديدة الى الشاعر والفنان . وأحالوا دوره من دور سلبى الى دور ايجابى ، من دور المحاكاة الاغريقية القديمة الى دور المبدعالذى يعتمد على خياله أكثر مما يعتمد على محاكاته للطبيعة . واذا كان قدماء الاغريق قد ادركوا فقط وجود الخيال فقد رأى فيه الهيلينيستيون عاملا حاسما فى الشعر ، وجعلوه نقيضا للمحاكاة . وقد كتب « فيلوسترات يقول : « يقتصر الشاعر المقلد على تصوير الاشياء التى رآها بينما يصور الشاعر الخيالى الاشياء التى لم يرها قط » . وقد اتخذ عمى هوميروس رمزا ودليلا على تفوق ملكة الخيال على قدرات الحواس .

كان هناك اعتراف بضرورة وجود عناصر أربعة فى خلق اى عمل فنى وهى : « الفنان ومشروعه والمادة التى يشكل منها عمله والشكل الذى يعطيه له » . ثم جاء « سينيك » فاشار الى ضرورة وجود عنصر خامس هو « مايتامله الفنان بعينيه خلال تشكيله لعمله الفنى » . غير انه أضاف الى ذلك قوله : « ان الفن لا يعبأ بمعرفة ما اذا كان النموذج الذى يتامله الفنان موجودا خارج ذات الفنان او خبيئا فى أعماقه لانه من صنع خياله وحده » . وهكذا كان الاغريقيون يؤمنون بان النموذج الذى ينقله الفنان موجود دائما فى عالم الواقع ثم جاء الهيلينيستيون فادركوا أنه يمكن للفنان ان يحمل نموذج عمله الفنى داخل ذاته هو ، وقد سموا هذا النموذج الداخلى صورة Eikon كما سموه كذلكفكرة Idée وقد أدعى بلوتارك ان الفكرة فى ذهن الفنان هى فكرة « نقية ومستقله ومنزهة عن الخطأ » .

الحكمة والالهام :

اتفق الكتاب الهيلينيستيون واللاتينيون على ضرورة الفكرة فى الشعر ، وقد ذهب كراتيس الى ان « الحكيم وحده هو القادر على تذوق جمال الشعر » . كما ذكر هوراس : « ان الحكمة هى منبع الادب ومصدره الاول ، وعبثا يستطيع الالهام أن يصنع شيئا بدونها » .

غير أنهم ذهبوا الى ان الحكمة لا تكفى اذا نضب معين الالهام .

وفسر بعض الكتاب حالة الالهام بانها حالة شبيهة بالوحى الالهى فى حين رأى آخرون انها حالة توتر يحدث داخل كيان الشاعر .

وقد علل الافلاطونيون وجودها بتدخل الالهة ؛ بينما قدم لها الابيقوريون اسبابا طبيعية . وهكذا التقى الهيلينيستيون واللاتينيون فى نهاية الامر على ضرورة كل من الالهام والحكمة للعمل الشعرى .

قواعد الشعر :

لم يكن الاقدمون يعترفون بوجود فن لايقوم على قواعد خاصة به . وقد ترددوا قبل ان يعدوا الشعر ضمن الفنون ظنا منهم ان الشعر لا يقوم على قواعد خاصة بل على الالهام . ثم حدث تغير فى موقف الهيلينيستيين من الشعر فقد راوا من ناحية ان الشعر يقوم كبقية الفنون على قواعد محددة ، كما ادركوا من ناحية اخرى ان اهمية القواعد فى الفنون والشعر اقل مما كانوا يظنون .

ثم بدا الاعتقاد يرسخ شيئا فشيئا بان قواعد الفن لا يمكن ان تكون ثابتة ابدية ، وبانه لا يمكن الخضوع الاعمى لها ، بل ان القواعد ثانوية بالنسبة للفن نفسه ، فقد ظهرت الاعمال الفنية اولا ثم استنبطت منها قواعدها الفنية ، وقد ظهر الشعر قبل ظهور النقد الشعرى . ثم ان لكل شىء جمالا خاصا به يصعب التعبير عنه بواسطة قواعد عامة . كما لايمكن الخضوع لقواعد تحد من حرية الفنان .

فبعد احترام الاقدمين للقواعد واقتناعهم بان سلامة الشعر ودقته هما اسمى ميزاته نشا راى جديد يقول : « ان عظمة الشعر اهم من سلامته ». وقد قال « لونجين » : « ان السلامة تعفى الشعر من النقد ، غير ان العظمة هى التى تثير الاعجاب به » .

ويضيف : « ان كلام كبار الكتاب يندر ان يكون سليما ».

الادراك العقلى والحسى :

ذهب « سيريانو » الى ان العقل لا يقدم لنا من الاشياء الا تفاصيلها فى حين ان الانطباع الحسى المباشر هو الذى يقدم لنا الاشياء فى جوهرها وجملتها . واذا كان العقل لا يتبين الاشياء والاشكال الا بطريقة رمزية فان الفنان هو الذى يستطيع ان يعطينا صورة مباشرة وحسية للاشياء .

ثم ان السمع عنصر حسى خالص وهو الذى تسرى عبره هرمونية اللغة الى روح المستمع ؛ ولهذا فقد اكتسبت الاذن اهمية كبرى عند نقاد الشعر الاقدمين .

طبيعة الفنان :

كلما جرى الحديث عن طبيعة الفنان وقدراته برز تساؤل عن ايهما اهم : الموهبة التى منحتها له الطبيعة ام التكنيك الفنى الذى يمكن ان يتعلمه ، غير ان الاجابة على هذا السؤال كثيرا ما كانت محاولة للتوفيق بين هذين العنصرين ، وقد كتب « هوراس » يقول :

« حاول كثيرون الاجابة بطريقة قاطعة على التساؤل عن سر نجاح العمل الشعرى ، وهل يعزى للموهبة ام لفن الشاعر ، ولست ارى كيف يمكن ان يستخدم العلم وحده دون الوميض الشعرى ، ولا كيف تنجح الموهبة دون العلم » .

غير ان الواقع ان هناك ثلاثة عناصر مشتركة فى هذا اللقاء ، هى موهبة الفنان اولا ومعرفته بقواعد الفن ثانيا ثم خبرته التى يكتسبها فى ممارسته لعمله الفنى ثالثا .

الجمال والمتعة :

تنازع الجمال والمتعة مكان الصدارة فى الشعر الهيلينيستى ايضا وكان الجمال يمثل عناصر الشعر المنطقية بينما تمثل المتعة عناصره الاخرى . وكتب دونيز الهاليكارناسى :

« تشمل المتعة عندى : الرشاقة والسحر والرنين الحانى والعذوبة وقوة الجذب .. كما يشمل الجمال عندى : الروعة والجد والجدارة والشموخ وجلال اللغة ورصانة اللهجة .. »

واذا كان بعض الكتاب من امثال « لونجان » قد فضل جمال الشعر وعظمته على سحره ومتعته ، فقد مال كثيرون الى الجمع بين الجمال والمتعة وراى دونيز انهما هدف كل عمل شعرى صادق ، وانه لا يمكن للانسان ان ينتظر شيئا بعدهما . وكتب يقول :

« ان اسس تشكيل عمل جميل لا تختلف عن اسس تشكيل عمل ممتع ، فهى تقوم فى هذا وذاك على ميلودية نبيلة وايقاع رفيع وتنوع سخى » .

واصبح التقاء الجمال مع المتعة قانون الابداع الشعرى عند العلماء الهيلينيستيين .

الشكل او المضمون :

تزود علم العروض الشعرى الهيلينيستى بمصطلحات شبيهة بمصطلحاتنا الحديثة عن الشكل والمضمون لانه كان يميز بين التعبير اللفظى مريدا به الشكل وبين الشىء الذى يعبر عنه وهو المضمون .

وقد قدم الاغريق تعريفين للشكل :

الاول : الشكل بوصفه تنسيقا للاجزاء ؛ وقد كانوا يرون الجمال فى هذا التنسيق .

والثانى : الشكل بوصفه طريقة معالجة الفنان الموضوع ، اى كيف يتحدث الفنان بصرف النظر عما يتحدث عنه .

ثم قدم الهيلينيستيون تعريفا جديدا للشكل بوصفه الشىء الذى يقدم الى الحس بطريقة مباشرة فى مقابل مايقدم بطريقة غير مباشرة وماهو مجرد اى مما يولد فى الفكر . وقد اخذ هذا التعريف للشكل اهمية كبرى فى العصر الهيلينيستى باعتباره شيئا جوهريا ، وثارت المناقشات حول مايخلق قيمة الشعر : اهو شكله اللغوى ام محتواه الفكرى ، وبعبارة اخرى : « الكلمات او الموضوع »

اعطت بعض المدارس مثل الابيقورية والرواقية الاولوية فى الشعر لمحتواه النبيل او النافع . كما كان هناك ايضا انصار الشكل من امثال « كراتيس البيرجامى » الذى راى ان :

« القصائد الجيدة هى التى تمتاز بكلمات رائعة » ، وكذلك « هيراكليودور » الـذى راى : « ان الروعة انما تتحقق بحسن تنسيق الكلمات ، وان ادراك العمل الشعرى أنما يتم عن طريق وقع الكلمات فى السمع وحده » .

وقد ذهب كلاهما مع « آندروميند » الى ان الفكرة التى تنطوى عليها القصيدة لا تلعب اى دور فى جمالها .

لم يكن هناك من يشـك فى العصر القديم فى اننا نتلقى الشعر عن طريق السمع ، واننا نحس بآذاننا كلماته وايقاعه وتناسقه . ولكن كان هناك شك حول ادراكنا لتشكيل القصيدة وهل يتم بدوره عن طريق الاذن ، وهل هى مصدر حكمنا على قيمة القصيدة . كان ذلك هـو راى الشكليين الذين يرون ان الشعر كله ليس الا مسالة سمع ، وقد وجدت هذه الفكرة عددا من الانصار فى نهـاية العصر الهيلينيستى وفى العصر الرومانى . وكان « كانتيليان » يرى ان : « الاذن هى خير مصدر حكما على تشكيل القصيدة» ويقول دونيز الهاليكارناسى: « تتشكل اللغة الجميلة بالضرورة من كلمـات جميلة . كما تتشكل الكلمات الجميلة من مقاطع جميلة وان البناء الرئيسى للمقاطع هو الذى يحدد اشكال اللغة المختلفة التى تكشف عن ملامح الشخصيات وانفعالاتها وسـلوكها والجو المحيط بها » . ومع ذلك فقد كان هناك فارق دقيق لان هؤلاء الكتاب - وان علقـوا الاهمية الكبرى على الشكل فى الشعر - فانهم لم يذهبوا الى حد انكار اهمية المضمون . لقد كانوا من انصار الشكل غير انهم لم يكونوا شكليين خالصين مثل « كراتيس » و « هيراكليودور » .

ومهما يكن من شىء فلم يكن هنـاك كثيـرون فى العصر الهيلينيستى ممن يدافعون عن النظرية السمعية البحتة فى الشعر . وقد راى « فيلوديم » ان : « الادعاء بامكان الحكم على جودة الشعر حسب وقعه فى السمع لا اثره على العقل هو ادعاء مثير المضحك » وقد توصل « اونجان » الى ان العمـل الفنى يخاطب الروح لا الاذن وحدها .

المعايير الخاصة والعامة فى الحكم على الشعر :

واخيرا تاتى مشكلة الحكم على الشعر وتقييمه . هل يمكن ان يكون الحكم على الشـعر حكما موضوعيا وعاما نابعا من التجربة نفسها ، ام خاصا ذاتيا نابعا من اعماق الذى يتلقى التجربة ؟ لقد اختلف الكتاب الهيلينيستيون ايضا فى التجربة نفسها ، فمنهـم من ذهب الى ان الشعر فى ذاته وبطبيعتـه ليس حسنا ولا سيئا وانما يبدو لنا نحن حسنا او سيئا .

ويرى « فيلوديم » ان الحكم على الشـعر انمـا يقوم على « العرف السائد » . وانه لا يمكن ان يكون هناك حكم عام وموضوعى على احدى القصائد . ومع ذلك فقد كان يرى هو نفسه ان « المعايير الادبية هى معايير متعارف عليها على نطاق البشر جميعـا » . وقد ذهب كاتب آخر الى ان الناس يتفقون فى حكمهم على الشىء الواحد رغم اختـلاف العرف والعادات والتقاليد .

اختلف كذلك الرواقيون والابيقوريون على المعايير الشعرية فذهب الرواقيون الى ان المعايير الشعرية تنبع من التجربة فى حين اتجه الابيقوريون الى تصور معايير الحكم الجمالى بوصفها قواعد متفقا عليها .

العصور الوسطى :

لم تكثر كتب النقـد الشعرى كثرة الشعر نفسه فى بداية العصور الوسطى ومع ان قواعد علم الجمال المسيحى قد ارسيت منذ القرن الرابع الميلادى ، فان واضعيها لم يهتمـوا بالشعر اهتمامهم بالموسـيقا والتصوير ، حتى بدا القرن الثانى عشر فاخذ سيل الكتب المتخصصة فى دراسة الشعر يتدفق ، وبدات تظهـر اسـماء « ماربود » و « كونراد » و « هيرشـو » و « ماتيودفاندوم » و « جان دجارلاند » واصبحت « باريس » و « اورليانز » المركزين اللذين تكثر فيهما الكتابات عن فن الشعر ، وقد استـمدت هذه الكتابات وحيها من كتب الشعر القديمة ، غير انها قـدمت كذلك بعض ملاحظـات وافكـار جديدة .

كان الادب والشعر فى اوج تالقهما فى هذه الفترة : فالمسرح الشعرى قائم ، وشعر الرواة الجائلين مزدهر ازدهار اناشيد الكنيسة الكبرى .

ومع هذا فقد ظلت آثار الشعر القديم والنظريات الشعرية القديمة تجتذب اهتمام النقـاد اكثر مما تجتذبهم النماذج الجديدة. غير ان اهم شىء حدث فى هذه الفترة هو اعتراف النقاد بان الشعر فن من الفنون الهامة مخالفين بذلك القدماء الذين كانوا يعـدونه الهاما لا فنا . وكان « ردولف دلونشان » هو اول من عده احد الفنون الاربعة الكبرى .

قسم نقاد العصور الوسطى فنون القول الى قسمين كبيرين هما الشـعر والنثر اللذان يتميز اولهمـا عن ثانيهما بشكله ومضمونه معا .

عرف « ماتيودفاندوم » الشعر على غـرار « بوزيدونيوس » بانه « انطواء شكل موسيقى على محتوى جاد حاسم » ، ووصف القصيدة بانهـا « كلمات ذات ايقاع متسق تزينها تعبيـرات جميلة وافكار رائعة ولا يشوبها شىء تافه او عديم النفـع » .

وجعـل بعض النقاد التشكيل الموسيقى والتعبير الدقيق عن خصائص الاشياء اهم فى الشعر من اختيار الكلمات الرنانة المناسبة ، غير ان بعضهم كان يهمـل هـذه الميزات الجديدة للشعر ويردد قول بعض السابقين من ان « الشـعر فن ادبى يبتكر دون ان يعنى بالحقيقة » .

وسـجل « جان دجارلاند » فى كتـابه « الشعر » اربعة تقسيمات للادب ينظر فى كل منها من زاوية مختلفة .

١ - قسم الادب اولا من ناحية الشكل اللفظى الى : شعر ونثر ، وجعل النثر انواعا اربعة : نثر علمى ، ونثر تاريخى ، ونثر رسائلى ونثر ايقاعى ، وهذا النوع الرابع هو الذى تحول فيما بعد الى نثر ادبى .

٣ ـ قسم الادب من ناحية الدور الذى يلعبه الكاتب حسب تقاليد الاقدمين الى : أدب محاكاة ، وادب حكاية ، وادب مختلط . يتحدث الكاتب فى النوع الاول بلسان ابطاله ، ويتحدث فى النوعين التاليين بلسان نفسه

٣ ـ قسم الادب بالنظر الى الحقيقة الى الانواع الثلاثة التى كانت معروفة عند القدماء : وهى الادب التاريخى ، والخيالى ، والتفسيرى .

٤ ـ قسم الاعمال الشاعرية تبعا للعواطف التى تعبر عنها الى : تراجيديا اى ملهاة تبدأ مرحة وتنتهى وسط الاحزان ، والى كوميديا اى ملهاة تاخذ الطريق العكسية للاولى فتبدأ حزينة وتغرقها فى النهاية الضحكات .

عناصر العمل الادبى :

لم ير نقاد الادب فى العصور الوسطى امكان ابداع عمل ادبى دون وجود عناصر ثلاثية ضرورية للاديب وهى : النظرية ، والتطبيق ، والاطلاع ، يريدون بذلك معرفة الاديب للقواعد الفنية وتزوده بموهبة ذاتية ثم معرفته بآثار كبار الكتاب الذين يمثلون النماذج الجديرة بأن يحتذى بها . وقد كان الاطلاع هو العنصر الذى اضافه نقاد العصور الوسطى .

لقد وضعوا النظرية فى المرتبة الاولى ، وهذا يعنى انهم كانوا يرون الخلق الادبى خاضعا لبعض القواعد العامة الكونية ويميلون الى تقنين الابداع الادبى بجميع أشكاله فى نظرية يستمد منها جميع امكانياته .

ويمكن القول بانهم كانوا يدينون بالمبدأ القائل بأن الشعر ـ كغيره من الفنون ـ ليس الا تطبيقا لقواعد معينة وان قيمته تتوقف على حسن مراعاته لهذه القواعد . وهكذا كانوا يمتدحون فى الشاعر قربه من الاتجاه العلمى لا بعده عنه . وكانوا طبقا لهذا المنهج المنطقى يطالبون بان يكون الشعر مفهوما . حتى قال « جان دسماليزبورى » : « ان الشعراء يخطئون حينما يفاخرون بان قصائدهم لا تفهم دون التفسير الذى يقدمونه لها » . ومع ذلك فقد كان لهؤلاء النقاد مطلب آخر يصعب أن يتلاقى مع مطلبهم الاول وهو : ان يكون للشعر معنى رمزى وان يقدم صورا خيالية من خلال الطبيعة المرئية ، ذلك انه ليس من السهل دائما فهم المعانى الرمزية ومع هذا فقد ذهب الاب بريموند الى ان « احسن الاعمال هى تلك التى لا يفهمها المرء من اول وهلة » .

وقد تحمس النقاد للجانب الذاتى فى الشعر وقوة تاثيره على القارىء او المستمع : فاكدوا ان الشعر يؤثر فى عدة قوى عقلية معا ؛ وان الشكل الشعرى يعين بذاته على الفهم ويثير الانتباه ويبدد الخمول ، انه يضىء الذهن ويطربه كما يطرب الاذن كذلك . غير انهم ذهبوا الى ان العادة من العناصر التى تحرك الطرب حتى عدوا العادة احد العوامل الحاسمة فى اصدار اى حكم على الاعمال الفنية .

على أنهم اهتموا كذلك بالخصائص الموضوعية للشعر ، ووضعوا عدة مطالب ضرورية للشعر هى : الايقاع ودقة الالفاظ والامتاع والجمال والنفع والرشاقة والتشكيل والعظمة ، وكانوا يعنون بالرشاقة التقاء الرقة والقدرة على التعبير والسحر والزخرف . حتى جمعت الرشاقة كل الصفات الاساسية للشعر ، وعبرت عن كماله بجمعها بين شكله ومضمونه . وقد كتب « ماتيود فاندوم » يقول : « ان رشاقة القصيدة تعود الى الجمال الكامن فى موضوعها او الزخرفة الظاهرة فى الفاظها او لطريقة عرضها للموضوع » .

الشكل والمضمون :

آمن نقاد العصور الوسطى ان الشكل الشعرى المتمثل فى الرنين والايقاع وجمال الالفاظ ليس الا مجرد جمال سطحى زخرفى شبيه بالتطريز باللآلىء . ومع ذلك فقد راوا هذه الزخارف الخارجية ضرورية لا يمكن الاستغناء عنها فى الشعر .

وقد راوا للشعر شكلين خارجيين : هما الشكل السماعى والشكل الفكرى . فكانت الهارمونية والايقاع والموسيقية وحلاوة النغم هى مقومات الشكل السماعى ، فى حين كان الاسلوب النبيل الجميل المناسب للمضمون هو الشكل الفكرى . وهكذا نرى ان الشكل الاول موسيقى والثانى ادبى يتناول طريقة التعبير وجودة اللغة والصور الشعرية والاستعارة والكناية اللتين عرفتا منذ العصور القديمة ولم تتوقفا عن التطور . وهكذا كان الشاعر مع تركيزه على ميلودية قصيدته يوجه اهتماما أكبر الى اختيار الصور والالفاظ واساليب الاستعارة .

فقد كان تقديره للزخرفة التصويرية يفوق تقديره للزخرفة الموسيقية ، كما كان يعد ثراء اللفظ وابهته اهم ما يميز الشعر عن النثر . ويجب أن نتذكر ان هذه الزخارف لم تكن ترفا يغترف منه الشاعر على هواه بل كانت بمثابة القوانين المفروضة عليه .

وقد ذهب « جيرفيه دميلكلى » الى ان هذه الزخارف اللفظية تقوم على ثلاثة أسس : هى التطابق والتشابه والتعارض ، وهى نفس الاسس التى يقيم عليها علماء النفس المحدثون قاعدة تداعى المعانى . وليس فى هذه المصادفة مايبعث على الدهشة لان الزخارف اللفظية تقوم على مقارنة الفاظ واشياء بالفاظ واشياء اخرى وربطها بها .

طالب النقاد بضرورة الاسلوب الجيد فى الشعر ، وسلموا مع ذلك بتنوع الاساليب الجيدة ، ذلك لانه يمكن عرض أية فكرة باسلوب بسيط مباشر ، أو باسلوب ملتو غير مباشر ، ويمكن عرضها بطريق الغموض والاستعارة . ذلك ماجعلهم يرون ان الزخرفة اللفظية قد تكون سهلة او صعبة وهى التى تقوم على الاسلوب الاستعارى . وقد ذكر « جودينروا » ان الاسلوب سبعة انواع : لانه اما ان يرمز للشىء باحدى علاماته؛ أو يرمز للمادة بشىء منها ، أو يرمز للاثر بالسبب او السبب بالاثر ، او يرمز للميزة بالجوهر ، او للكل بالجزء ، او للجزء بالكل .

على ان نقاد العصور الوسطى قد شايعوا الاقدمين فى تقسيم الاسلوب الى بسيط ومتوسط وفصيح وجعلوا الفصيح اعلى قدرا من المتوسط والبسيط .

ويمكن ان نوجز ماكان يطالب النقاد بتحققه فى الشكل الشعرى فى التشكيل الملائم والثراء والزخرفة ووضوح التعبير اللفظى والبعد عن الغموض والتميز بالدقة التى تجعل عمل الشاعر شبيها بعمل صائغ الحلى والجواهر الثمينة . كما امتدح النقاد الرقة والصفاء والغرابة التى تحرك الفضول والصور الشعرية والاستعارية والايقاع الموسيقى .

لم يقل اهتمام النقاد بمضمون الشعر عن اهتمامهم بشكله . ذلك أن الشعر يرتكز اولا على المضمون . ان على الشاعر ان يشكل فكرته اولا ثم ان يلبسها الفاظا مناسبة ، ويجب ان يعيش الشعر فى القلب قبل ان يظهر على الشفاه ، وقد كان نقاد العصور الوسطى يطالبون بان يكون للشعر مضمون خلقى وواقعى ، وان يتناول موضوعا جادا لا هزل فيه. وان يسمو بالفكر لا ان يهبط به ، وان يكون له معنى رمزى ، وهكذا بدات كلمات الشعر وصوره تضفى على معانيها الحرفية معانى روحية ورمزية جديدة .

هدف الشعر :

لم ينظر نقاد القرون الوسطى الى الشعر على انه هو نفسه هدف فى حد ذاته ، ولا الى الجمال والكمال والتعبير الرائع باعتبارها هدف الشعر . بل كانوا يرون ان الشعر يهدف اولا الى الاعلام ، ذلك انه لم تكن هناك حدود معينة فاصلة بين الشعر والعلم ، ويهدف ثانيا الى التاثير الخلقى الطيب . فقد كانوا يؤمنون بان الشعر سحرا يسمو بالروح ويملؤها نبلا ، ويحرك الورع فى النفوس ويحث على التقوى ويستحث الهمم ويثير النشاط .

ويهدف ثالثا الى الامتاع، وهكذا يعطى الهدف الاول للشاعر وظيفة العالم ، ويعطيه الهدف الثانى وظيفة الواعظ ، ويقربه الاخير من الساحر .

كانت الكتابات النقدية الشعرية فى العصور الوسطى وليدة افكار الاغريق والرومان المتوارثة او مستمدة من اسس التحليل المنطقى . ومع ذلك فكثيرا ما خرجت تجربة الشعر الحية عن هذه الاسس وتلك التقاليد الموروثة . وبينما سلم نقاد العصور الوسطى بخضوع الشعر لقواعد عامة نجدهم قد اعترفوا بان تاثير الشعر انما يتوقف على عادات القارىء الشخصية . وبينما ذهبوا الى وجوب اتفاق الشعر مع المنطق نجدهم قد سلموا بان اكثر مايثير اعجاب الناس هو الشعر الذى لا يفهمونه .

والحقيقة أن التجديدات الهامة فى نقد الشعر فى هذا العصر ، وهى الفصل بين الشكل الحسى والشكل الفكرى والمطالبة بالموسيقية والتشكيل بالنسبة للشكل الحسى للشعر ثم الفصل بين الجمال السهل والجمال الصعب ؛ وجعل الرشاقة اهم مطلب شاعرى ـ كل ذلك كان وليد التجربة والممارسة اكثر مما كان وليد افكار الاغريق والرومان الموروثة .

ان اتصال التفكير النقدى الشعرى منذ الجيل الذى تلا أرسطو حتى اليوم لا يعنى تجمده . لقد قدمت كتب النقد الشعرى فى العصر القديم كثيرا من وجهات النظر الجديدة المستقلة . كما تابعت كتب العصور المتوسطة عملية التطوير والتجديد ، وان حافظت على المبادىء والاسس القديمة فقد غيرت فى طابعها واتجاهها . وقد ظل العصر الحديث متمسكا فى مطلعه بالمبادىء والاسس التى كانت سائدة فى العصرين القديم والوسيط كما بقيت كلمات « ارسطو » و «هوراس » موضع تقدير لا مراء فيه ولم يقدم لنا العصر الحديث وجهات نظر جديدة مقنعة حقا الا بعد القرنين الثامن عشر والتاسع عشر وفى اثناء القرن العشرين .

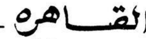
المكتبة العربية

القاهره

مجموعة قصص بقلم

علاء الديب

سلسلة الكتاب الذهبى - اكتوبر ١٩٦٤



القاهرة

هى المجموعة القصصية الأولى التى ينشرها علاء الديب ، تتكون من أربع عشرة قصة تتفاوت فى الطول بحيث تبلغ خمسين صفحة كما فى قصة « القاهرة » نفسها التى اطلقت عنوانا على المجموعة ، وبين القصر بحيث لا تتجاوز ثلاث صفحات كما فى قصتى « ليس عندنا ما يقال » و « نهر تحت الصخر » . كما تتفاوت القصص بين اقترابها من جو الاسطورة والرمز كما فى قصة « الشيخة » وبين اتخاذها الواقعية اطارا لها كما فى قصة « القاهرة » ، وان كانت جميعها تتجاوز عالم الواقعية ذى الابعاد المنظورة . وذلك لأن أبطالها مازومون ، فتنعكس أزمتهم على رؤيتهم الداخلية والخارجية على السواء .

هذه الرؤية تتـــدرج بدورها ما بين ذكرياتهم يركزون عليهـــا انتباههم ، والأشياء المحيطة بهم على هامش الشعور يمرون بهـا مرا سريعا ، فتتوارى حروف العطف واسماء الوصل عند سردها .

كل قصة لها شخصيتها المستقلة ، ومع ذلك فان ثمة خيطـا رهيفا مأساويا يربط بينها ، لعله ما يحسه أبطالها من وحدة ، وما يجرونه خلفهم من ذكرى هزيمة عاطفية تشدهم الى الماضى ، وهم يحاولون التمرد عليه . أو تمرد على الحاضر ، وهم يحاولون البحث عن مستقبل غامض .

●

ففى القصة الأولى « العاصفة » يستيقظ فى منتصف الليل بطل لا اسم له ، كما يستيقظ من ليل حيـــاته التى شارفت الخمسين ، وثمة عاصفة فى الخارج ، وثمة عاصفة فى داخله . هذا بطل لا يشده ماضيه بقدر ما يشده حاضره ، خمسون عاما وهو ينتظر ، ينتظر الشىء أن يتحقق . له بيت وزوجة واولاد فى المدارس ... وما يزال ينتظر الشىء أن يحدث . شىء يختلف عما يحدث للآخرين من تطور وأحداث تبدو له عادية ، تلك هى أزمته . فيندفع خارجا مع العاصفة .

وتناديه زوجه للمرة الأخيرة ، فيرد عليها فى حوار هو اقرب الى الشعر :

ـ ادخل يا زوجى ، ادخل ، العاصـــــفة شديدة ، وقدماك ضعيفتان .

فيرد عليها من بعيد وفى صوته غناء :

ـ دعيها تهب .. اريدها أن تهب .. أريدها أن تهب
وعاد صوتها يسأل :
ـ والأولاد ماذا اقول لهم عندما يسألون عنك ؟
ـ قولى لهم أنه خرج مع العاصفة وانتم نائمون .

وهكذا تصبح الحرية معناها التخلص من قيود الحاضر ، أملا فى مستقبل كانما لن تكون فيه قيود . ولعله الموت ، ولكن لا مجال فى الموت للحديث عن الحرية او قيود على الحرية .

وفى القصة الثانية « ثلاثة خطابات الى حبيبة مجهولة » نجد البطل ـ ولا اسم له هنا أيضا ولا ابعاد جسمية او اجتماعية ـ ضحية صراع بين الوحدة والرغبة فى الاتصال بعالم الآخرين ، الا أن رغبته فى الوحدة اقوى ، وكانها قدر مفروض عليه . فهـــو يعترف لحبيبته قائلا أنه يحب لقاءها ولا يكره شيئا سوى أن تمر عليه ليلة دون أن يلقاها ، غير أنه ما يلبث أن يستدرك قائلا : « ولكن اللقاء يا عزيزتى صعب ، أنا لن أستطيع أن اخـــرج لك الليلة » . وهو يتخيل حبيبته المجهولة تظل تنتظره حتى تسمع صوت الضفادع ثم تراقب النجوم وهو يكرر قوله : « ولـكننى لن آتى » . وهو يفلسف وحدته قائلا : « ليس من حقنا أن نبكى مهما بلغت بنا الوحدة أو قسوة الأشياء حولنا . وكل الأشياء يجب أن تظل فى داخلنا لا يتسرب شىء الى الخارج . كل شىء يضيع عندما يصبح فى الخارج . لذلك ورغم كل شىء فلعله من الأفضل أننى هنا ولا أستطيع الخروج اليك » .

وفى الخطاب الثانى يردد قوله : « أعرف أننى لن التقى بك ، اعرف أن جسدى لن يذوب فى جسدك ولن يختلط شـعرى يوما بشعرك » .

وفى الخطاب الثالث يكشف عن سر موقفه ، أو فى الواقع برر موقفه ، بظهور ذلك الرجل الغامض كانه مغطى بعباءة سـوداء ، يدوس الطيور السوداء الصغيرة فلا تصرخ ، ويعرف كل أسراره، ويأمره أن يبقى فى مكانه حتى يحول الأرض الى أشجار خضراء ، وهو لهذا لا يتقوقع فى مكانه فحسب ، بل انه سينقطع حتى عن الـكتابة الى حبيبته ، ذلك الخيط الوحيـــد الذى يربطه بعالم الآخرين .

●

وانور أفندى المسيرى بطل القصة الثالثة « قارىء الـكف » نموذج لمعظم أبطال قصص المجموعة . انه موظف عادى ، ولكنه ـ كبقية ابطال المجموعة ـ مأزوم ، لهذا فهو يحصل على أربعة ايام اجازة اعتيادية قد تغير كل شىء ، قد تبطل الخـــوف والقلق اللذين يتسلقان الصدر ليخنقا الرقبة ، أربعة أيام قد تعيـــد القدرة على التمتع باليوم العادى . فهو كبطل قصة العاصفة يلجأ الى حلول وهمية لازمته . وما نلبث أن نتكشف طعم الوحدة فى فم حياة أنور أفندى ومرارة العجز وذكرى الهزيمة العاطفية كانها السلالم المتعرجة المظلمة التى اندفع ينزلهـــا بعد أن فشلت خطبته . وقارىء الكف له ذكرياته أيضا حيث يطل عليه منهـا وجه أمه العجوز الملىء بالتجاعيد وابيـــه العجوز الملقى داخل دارهم بالاسكندرية .

وفى أكثر من فقرة نعثر على نموذج للاسلوب الذى يتكرر فى أكثر من قصة بالمجموعة ، حيث تتوارى حروف العطف وأسماء الوصل دلالة على توارى المرئيات فى هامش الشعور . أمثال ذلك الفقرة التالية : « لم يتجه قارىء الكف اليه مباشرة .. دار فى الجزيرة يبحث عن زبائن . ناداه رجل معـــه زوجته ، الزوجة سمينة ، وبينهما طفل صغير ، كانوا قد طلبوا طعـــاما ، المرأة سمينة ، جسدها سمين مضغوط على الـكرسى .. يدها فى يد قارىء الكف ، زوجها يأكل الطعام فى فمه ، شفتاه تامعان ، يلتفت حوله ، يبدو غير مهتم ملولا ، زوجته هى التى أرادت ، مســح شفتيه بالفوطة وأعطى قارىء الكف النقود ... الخ »

وفى قصة « أهم شىء فى العالم » نواجه بطلا وحيـــدا ، لأن الفتاة التى يحبها قررت فجاة ان ترحل الى أرض بعيدة وتتركه. وليس ثمة خلاف جوهرى بين أن يرحل البطل فجأة كما فى قصة « العاصفة » او أن ترحل فتاته فجأة كما فى هذه القصة ، فكلا الموقفين دلالة على ما يعانيه البطل من احساس بالوحدة ، والفجاءة هنا ليست الا فجاءة ظاهرية ، انها لحظـــة تحول من الكم الى الكيف كما يقول المناطقة ، انها نتيجة تراكم آلاف اللحظـــات والمشاعر يوما بعد يوم وشهرا بعد شهر وسنة بعد سنة لتصل الى لحظة الانفجار التى تبدو كأنما هى فجائية . والبطل هنـــا

ـ الذى يتخفى وراء ضمير المتكلم ـ يعترف بذلك . فرغم أنه يبدو بمظهر العاجز عن معرفة ما حدث فى خفايا عقـل حبيبته ، ورغم أنه يعلن انه يخاف الوحدة التى هو فيها الآن ويكرهها الا أنه يستدرك قائلا : « ولكننى أعرف أنها (أى الوحدة) حياتى. دائما أعود لأتذكر . لكى أعذب نفسى ، ليس هناك مفر وستظـل الذكرى الى الأبد ، لذلك فما أبعده عن الحصول على أهم شىء فى العالم ، ذلك الشىء الذى نصح به حبيبته قائلا : « انك تعرفى تبقى سعيدة ». وعندما يسألها لماذا تسافر ، لا يتلقى ـ ولا نتلقى معه كقراء ـ جوابا منها . واغفال الاجابة هنا ـ الى جانب اغفال

اسم البطل والبطلة ، وابعادهما الجسمية والاجتماعية ـ هو الذى يحفظ أحداث القصة على مبعدة من عالم الواقع ذى الأبعاد المنظورة وذى الاجابات القاطعة الصريحة ، ويجعلها أقرب الى عالم الرؤى النفسية .

اما قصة « خطفوا اللعبة » فهى تخرج تكنيكا وموضوعا عن بقية قصص المجموعة الى حد ما ، ان « وحيد » ضابط المرور يقترب قليلا من شخصيات المجموعة ، لكن لنقارنه بالشاويش زينهم الرجل الممتلىء حبا للعمل والحياة ، وهذه المقارنة هى أساس التكنيك الذى يجعلنا ننتقل بسرعة ما بين الضابط والشاويش . ان وحيد يرسل فى الساعة الرابعة والنصف الشاويش السيد زينهم بأوراق احدى المخالفات من الادارة العامة للمرور بميدان التحرير الى محكمة مرور حلوان . وبخروج الشاويش فى مهمته ، نجد أنفسنا مغلقين مع وحيد فى مكتبه فنسترق السمع الى حديثه التليفونى مع احدى صديقاته لنكتشف أنه ليس فارسا فى هذا الميدان انما هو مجرد مقلد ، ثم ندعه لننطلق مع الشاويش وهو يركب موتوسيكله الأحمر السريع ، ثم نتركه لننتقل الى بيت الشاويش حيث ابنه فخرى يمسك بذيل فستان أمه نعيمه يطالبها بنصف قرش ، ثم نعود الى الضابط فنجده مرتبكا لأن زميله مدحت ضبطه متلبسا بحديثه الغرامى فعاد يستجمع شخصيته المفككة ليواجه بها الموقف المتأزم ، لأن حياته كانت دائما استجماعا للشخصية المفككة أمام مواقف متأزمة . انه يشعر انه مظلوم وانه لا شخصية له . ثم نعود الى الشاويش زينهم فى طريقه الى حلوان ثم الى ابنه فخرى وبسرعة الى الضابط وحيد وقد استطاع أن يتخلص من مدحت لكنه لم يتخلص من خوفه مما قد يشيعه عنه غدا ، وبسرعة ننتقل الى الشاويش زينهم وقد تمدد فى أرض الشارع منكفئا على وجهه ، أذنه فى وسط الاسفلت ، وحوله دائرةصغيرة من الدماء الحارة ، فالى الضابط وجرس التليفون يدق فى حجرته ، فالى نعيمة وهى تسمع صرخات ابنها فى الحارة لأن الأطفال خطفوا منه اللعبة ، فندرك أن تلك اشارة الى أن الموت خطف منها زوجها ـ لعبتها الكبرى .

وتعود الخيوط تتجمع والشاويش زينهم على الخشبة حتى يوارى التراب .

هذا الانتقال من مكان الى مكان ومن شخصية الى أخرى لا نجده فى قصة أخرى من قصص المجموعة ، وقد اقتضته هنا عملية المواجهة بين كل من الضابط والشاويش .

●

فاذا انتقلنا الى قصة « الى أين » وجدنا أنفسنا ننسحب مرة أخرى من عالم الشخصيات المحددة ذات الأسماء : وحيد ، السيد زينهم ، نعيمة ، فخرى ، مدحت ، كل الشخصيات الرئيسية والجانبية واضحة فى عالم الواقع الخارجى ، لها رسم كما أن لها جسما ، فالسيد زينهم : « فى بطنه ثقل رغيف الفول وفى ركبه وسيقانه فحولة الرابعة والثلاثين ، الحذاء الميرى الثقيل متمكن من الفرامل فى الرجل ، والصدر مفتوح لكل هواء الكورنيش ... الخ » اننا ننسحب من هذا العالم لنعود الى بطل يتحدث بضمير المتكلم ، بلا اسم ولا جسم ولا عمل ، يتوق الى شىء جديد ، شىء جديد يشعر بجدته فى داخله . « ان الأشياء تبدو وتتابع كسور حديقة مقصوص فى عناية ، كان فراغا غامضا يحول بينها وبينى ، لاشىء يهمنى . كلشىء منتظر ومتوقع. ولا شىء خارج على النظام » . انها نفس الرغبة فى التمرد التى التقينا بها فى بطل « العاصفة » على ما بينهما من فروق ، هذا له زوجة وأولاد وقد أشرف على الخمسين ، وذاك يبدو اصغر سنا بكثير ، لم يتحمل بعد اعباء الزواج ولا مسئولياته . وهكذا نتتبعه وهو يسير فى حلقة مفرغة خارجين معه من منزل صديقه وزوجته ليقوم برحلة ما بين العالم الخارجى الذى يتحركفيه وعالمهالداخلى الذىيجتر فيه ذكرياتهلنعود معه أخيرامن حيث بدأ متسائلا ـ ومتسائلين معه ـ الى أين ؟ فليست لديه قيود واضحة ـ كما لدى بطل العاصفة ـ ليفر منها . اذن ليس امامه الا نفسه يفر منها ، ولا مفر .

وفى قصة « كان يوما طويلا شاقا » نجد البطل هذه المرة احد كشافى النور ، لكنه لا يختلف عن الأبطال السابقين الا فى المظهر ، فهو زميلهم فى التمرد ، وهو يعلن تمرده قائلا : « انا لا يمكن ان أصبح فاتورة مثل هذه الأوراق ، أنا لست أرقاما . أنا أستطيع أن أحلم ، استطيع ان أحلم وأنا اقرأ هذه الأرقام » ، وهو يحلم أن يحدث شىء فى حياته ، أن يكتشف كنزا فى نفسه ، ولكن لاشىء يحدث . « النظارة معلقة على انفى ، والعرق فى ياقة قميصى ، والفواتير ونفس الشىء كل يوم ، كل يوم الساعة ٢ ، انصراف كل يوم ، والشوارع ، الحر ، الحر ، والوحدة كل يوم الساعة ٢ » . والى جانب رغبته فى التمرد نجد ذكرى هزيمة عاطفية تلح عليه : « هى قالت مرة أنت جبان ، ولكننى الآن أكرهها . منذ سنوات وأنا أكرهها . لم اعد أستطيع أن احب ابدا .. احدثت كلماتها هذا شرخا لا يلتئم » .

●

وقصة « ٢٨٣٨٧ » ـ وهو رقم العسكرى مرسى احمدالسيد ـ تكشف عن انسان يعود دائما الى حيث يحس بعجزه . فهو يترك دائما قريته ومركزه ومحافظته ليرحل الى القاهرة حيث أخته تعمل فى كباريه . وغيره قد لا يرى مثل هذه الأخت اطلاقا وغيره قد يأتى مرة واحدة ليذبحها وفى أحسن الحالات ليقنعها او يجبرها على العدول عن هذه الحياة ، لكن العسكرى مرسى أحمد السيد لايفعل هذا ولا ذاك، ولا هو يتقبل حياةأخته كحقيقة مسلم بها ، وهو افتراض ثالث . انه يحس أنها تضاجع الرجال داخل رأسه وأمام عيونه ، ومع ذلك فانه دائما يأتى ليزورها ويعود ، ليتعذب بعريها وعريه معها .. تدوسه كل الاقدام وعيونه لاتصافح الا التراب .

وفى قصة « يا الهى البيت » نجد مايؤكد ان هزيمةالشخصيات العاطفية ليس مرجعها الاخرون كما نتوهم أو توهمنا هذه الشخصيات ، لأن تكوين علاقات عاطفية جزء من النظام الذى يتمردون عليه لذلك فهم لا يحصلون على شىء . فعندما قالت له المرأة هذه المرة فى وضوح : « أريد أن أتزوجك » ، انسحب هو منها . انها شخصيات تضع بنفسها مقدمات هزيمتها لكنها تلقى عبء المسئولية على الآخرين ، فاذا جوبهوا بلحظة حصول رفضوها وانسحبوا منها . وهو يعترف بذلك ـ كما اعترف من قبل زميله بطل « أهم شىء فى العالم » ـ قائلا : « كنت أعرف أننى يجب أن أبقى وحيدا ، كانت الحياة مرسومة أمامى ، ولم أكن أملك غيرها » . حتى خادمته التى كانت تغسل كل ملابسه

وتعد له الطعام ، يأخذها منه أخوها ومعه ثلاثة رجال ليقتلوها . ثم يعود أخوها ليأخذ ملابسها وبقيـــة المرتب فاثرها يجب أن يختفى . لهذا فهو يقول : « وكنت أرقب الوحدة الكبرى تسعى الى » . كما يعلن قائلا : « أعرف أن كل المـاضى ســوف ينهار ليصبح حاضرا ، ويطلق الصرخات البكماء فى صدرى . »

وفى قصة « التراب يغطى وجهك » نجد البطـل يفشل فى أن يكون ممثلا فيطرده المخرج قائلا : « وجهك يغطيــــه التراب ، امسحه ، ادعك وجهك ». فيلجأ الى كباريه ونلتقى بأول بطل من أبطال المجموعة يقول هو لامرأة : « أنا أريدك » . غير أنه عندما ذهبت معه الى بيته نظرت اليه وقالت : « اذهب اغسل وجهـك أنت متعب » . فيعلن قائلا : « انتهت الليلة انتهت .. كانت هى متعبة وأنا أيضا متعب . ولم نشعر بشىء . »

وفى قصة « ليس عندنا ما يقال » نجد البطل يحصل ـ كما حصل بطلا القصتين السابقتين ـ على امرأة . لكنه يرفض ـ كما حدث فى القصتين السابقتين أيضا ـ هذا الحصول . فهو يعلن لها قائلا :« كم اود أن اتركك‌الآن ياعزيزتى، دعينى أذهب ؛ليس عندنا ما يقال » . وكما هرب بطل العاصفة من زوجه وأولاده الى مستقبل ضبابى ، يهرب بطل هذه القصة من واقعه العـاطفى الى حلم يقظة عاطفى فيحلم بالصحراء والقمـــر فوق الرمال لا ليحصل على حبيبة أخرى هناك ، لكن لكى يبكى حبيبتـــه الضائعة. حتى عندمايدلن‌ذات لحظة أنه هناك سوف يجد حبيبته الضائعة ، ما يلبث أن يستدرك قائلا : « حبيبتى التى لن أجدها أبدا » . ولهذا فهو يرجو صديقته الا تنفجر والا تقول له أشياء قاسية وأن تدعه يحلم بعد أن بعدها أنه لن يأخذ منها شيئا ! وشعاره أنه يكره الملل ، وان كل شىء مؤقت .

*

وفى قصة « نهر تحت الصخر » نجد البطل يتلقى من حبيبته نصيحة بأن يعرف السعادة ، وهى النصيحة نفسها التى كانت على لسان البطل بدلا من أن تكون على لسان حبيبته فى قصــة « أهم شىء فى العالم » . ثم ما لبثت صديقته أن ضاعت منه ، واستبدل بالصديقة أرنبا أبيض ، غيــر أن الأرنب ما لبث ـ فى يوم ريح ـ أن انفلت منه أيضا .

*

أما قصة « الشيخة » فانها تختلف تماما عن قصص المجموعة، اننا ندع التجريد الذى تتسم به أغلب تلك القصص ، لندخل فى جو شبه أسطورى يفوح بعبير الرمز . فالحوادث تدور فى قرية تتشح ـ ومن عليها من الناس ـ بالجدب والكآبة . يقال انه كان لهذه القرية رب كبير قوى وضع كل شىء فى مكانه وخلق هؤلاء الناس وشكلهم كما يحب وتركهم فى مكانهم هذا الى جوار البحر. وقبل أن يستريح ترك فى وسطها شيخة .

هذه الشيخة مصدر رهبة ومحبة ، ساطعة كضوء القمر لكنها أيضا مثله باردة مخيفة .. حتى نزل القرية غريب اسمه منسى ، حاول أن يتحدى سلطة الشيخة بعدم انطوائه تحت لوائها ، غير أنها ما لبثت أن طوته بزواجها منه ، فيكشف عن شخصــية عادية لا تختلف عن بقية شخصيات القرية ، وكان أهلها يتوقعون أن تقدم القرية بهذا الزواج على عصر جديد ، أما الشيخة فـلم تشعر أنها خدعت أو خسرت شيئا بل أحست أنها ازدادت قوة واقتنعت بأن كل ما وراء قدرتها فراغ . أما منسى فقـد راح يتساءل عن سر قوة الشيخة ، وكان يتوقع الاجابة . أما أهـل القرية فلم يكن أحد منهم يتساءل ، فالشـــيخة موجودة وقد نظموا حياتهم على هذا الأساس . وقد أتى الجواب على يدى جاد مغنى القرية الحزين . فقد كان مريضـا مصابا بالصرع ، وأحس منسى أن فى مرض هذا المغنى شيئا غريبا وقويا يستطيع أن يقف فى وجه قدرة الشيخة . فقد كان من قدراتها أن تشفى أى مرض يلم بأهل القرية ، غير أن مرض جاد استعصى عليها ، وقد فضحها ذات ليلة حين انطلق من حجـــرتها ـ حيث كانت تعالجه ـ صائحا أن حجرة الشيخة خالية ، ثم ما لبث أن دفع حياته ثمنا لهذا الاكتشاف عندما ضربه منسى بالعصا على رأســه فسقط ميتا .

*

ان الفنان وحده ـ من دون أهل القرية جميعهم ـ هو الذى اكتشف زيف هذه الرهبة التى لا تقوم على أساس . والشيخة لم تقل يوما أن فى حجرتها شيئا ، هم الذين كانوا يتصورون ان فى حجرتها أشياء . وقد حطم الفنان جدران هذا الوهم وان كان قد دفع حياته ثمنا لذلك .

وعندما قبض الجنود على منسى واقتادوه خارج القرية بـدأ الندم ينخر فى قلب الشيخة حتى اغلقت على نفسها باب بيتها ذات صباح وبعد أربعة أيام كانت قد ماتت .

حتى اذا عدنا الى قصة « القاهرة » أطول قصص المجموعة وآخرها ، نجد أن خصائص الموضوع والأسلوب التى ســبق أن التقينا بها فى معظم القصص الأخرى للمجموعة تتضـح وتتبلور فيها .

ان بطلها فتى لا يفهم أين هو من هذا العالم ولا ماذا يريد. اللحظة التى يعيشها الآن لا وزن لهـا ولا معنى ولا تصلح لان تصبح ذكرى لأنها لاصقة بجلده وهو مستسلم لها ومهزوم . انه يسير على أرض غريبة ، مملوكة للاعداء ، وجوده الخارجى مهدد، وعيونه زائغة لا تستقر ... وهو يحاول أن يسير ، الحركة حوله شديدة ، والحياة صاخبة ، الشبان والبنات ، ليست له هـذه المدينة . كل هذه الأشياء من حوله تجعله وحيدا أكثر ، معزولا أكثر . لم يعد يعنيه من الأشياء الا انه موجود فيها . انه حقا لا يريد شيئا ، ولكنها أشياء ضرورية لأنهـــا موجودة : عقيلة ، والبار ، والشقة ، وهو . وهذا هو موقفه الوجودى . ومن هذا الموقف العام نستطيع أن ندرك سر مواقفه الجزئية ، وموقفه من المرأة بوجه خاص ، ان التفكير فى عقيلة اصبح ينتهى دائمـــا بالرغبة فى التخلص منها . ينتهى بأن يرى نفسه حرا من جديد. وهو لا يحس أن عقيلة وحده سجنه . بل أن أخاه المريض أحمد سجن ، وأخته فتحية كذلك‌سجن. حتى شقته فى باب‌اللوق كأنها شعيرات لاصقة تحت ابطه . لهذا عندما حملت عشيقته البغى عقيله منه ، واضطر أن يتزوجها ، عاد فقتلهـا ، لأنه لا يريد أن يتحمل تبعات أو نتائج عمله . فتحمل المسئولية يتعارض ووجوده الذى لا يتحقق الا بدون ايـة قيود . انه احتجاج على القيود فى صورة أعنف من احتجاج بطل قصة « العاصفة » الذى ترك أولاده وزوجه فى منتصف الليل نحو مســـتقبل غامض . وهى صورة أعنف لماثيو بطل سن الرشد لسارتر الذى عبر عن موقفه

الوجودى بمحاولة تخليص عشيقته من الجنين الذى تسبب هو فيه .

ان فلسفة معظم أبطال قصص مجموعة « القاهرة » هى أن كل الاشياء يجب أن تظل فى داخلنا ، لا يتسرب شىء الى الخارج ، كل شىء يضيع عندما يصبح فى الخارج ، كما سبق لكاتب الخطابات الثلاثة أن كتب الى حبيبته المجهولة . انهم يرفضون الحياة لانهم يرفضون القيود ، والحياة بطبيعتها قيود ، ولهذا فان الحياة بدورها ترفضهم . ومن هنا كانت أزمتهم ، وحول هذه الأزمة تدور معظم قصص المجموعة .

يوسف الشارونى

الجوانية

تأليف عثمان أمين



أدرى كيف أستطيع أن ألتقى بالدكتور عثمان أمين فى عرضى هذا لأفكار الجوانية التى أوردها بكتابه . كيف اقترب من آرائه وأفكاره وبينى وبينه عدم اتفاق أولى حول مفهومات الاشياء وتصورات الفلسفة ومعانى الكلمات ؟ ويكفى اختلاف واحد من هذه الاختلافات لكى يباعد بينى وبينه مسافات شاسعة . يكفى أن نختلف حول معانى الكلمات أو حول دلالات الاشياء أو حول تصور الفلسفة كى تقوم بيننا أسوار عالية وجدران سميكة . فما بالك ونحن نختلف حول كل هذه المظاهر وفى كل جزئية من جزئياتها ؟

ولم يمنع هذا الاختلاف الكبير بين العناصر التى يستند اليها الدكتور عثمان أمين فى فكره وبين طريقتى فى الاشتغال بمواد الفلسفة من قضاء أكثر من سنتين من سنى دراستى الجامعية فى الدراسة على يديه ومن أن أظل حتى اليوم صديقا من أصدقائه . فانا شخصيا برانى فى تعريف الدكتور عثمان أمين اذا تمعنت فى كلماته وأوصافه . ولكننا قضينا معا أوقاتا طيبة لم تقف فيها برانيتى وجوانيته حائلا دون اقتراب كل منا من الآخر . والواقع أننى تعودت أن ألقى الدكتور عثمان أمين بطريقة برانية واضحة هى التى جعلتنى أفلح فى فهمه وفى اعتياد أسلوبه وكلامه . ذلك أننى كنت ألتقط الوقدة المباركة فى ذهنه من حرارة الوجد الصوفى على جبينه وكنت أستطلع حركاته وارتباطاته بالناس والاشياء من حوله فأدرك مدى لهفته الحقيقية على ابراز مكنوناته .

ومن برانيتى بغير شك أننى لم أعترض عليه يوما فى كلمة . ولكن أليست هذه البرانية هى السبب فى الوقوف موقفا موضوعيا حيال ما قد يغلب على ظنى أننى لا أوافق عليه . أليس بفضل هذه البرانية أننى أكتشف فى جوانية الدكتور عثمان أمين بعض اللمحات التى تكمل جملة ملامح الفكر والروح والادب والتى تقف من بينها ضرورة تمليها الاحتياجات والتطلعات ؟ لا شك فى ذلك . وبرانيتى هى التى تعيننى على صلة الود والمحبة فى غير صدام عقائدى أو مهنى ضد الدكتور عثمان أمين . والدكتور يصر على برانية البرانيين وعلى جوانيته أمامى . وأنا لا أشعر بما يضيرنى وفقا لمقاييسى . أما هو فقد حول الجوانية الى عصبية والى طريقة أو فرقة والى مذهب يقاتل ما عداه . والغريب هو أن تنفذ برانيتى فى جوانيته وأن تعيد حرابه الى أغمادها وأن تتخلص هذه البرانية التى أملكها من النزعة الطائفية والتشيع المذهبى التى يظهرها ويبطنها فى آن معا . ولولا برانيتى الصادقة مرة أخرى لما نفذت خلال صفحات كتابه عن الجوانية وهو يقول فى أوله (ص ١٤) : « ومنذ البداية أرى لزاما أن أنبه الى أن هذا الكتاب الصغير لم يكتب الا للقراء الجوانيين حقا » ورغم هذا التنبيه تقدمت أقرأ كتابه وأنظر فى صفحاته بغير أدنى عصبية من عصبياته للجوانية والجوانيين .

ولكن لماذا وضعت نفسى مباشرة فى الطرف الآخر من النزعة التى يصر الدكتور عثمان أمين على اعتبارها الفلسفة الوحيدة ؟ لسبب بسيط وهو أننى من المشتغلين بعلم الظاهريات . وعلم الظاهريات هو الفلسفة التى تعتمد على الظاهرة . اننى أشايع فلسفة تعتمد على المستبصرات وعلى الظواهر وتعيد الثقة بالمرئيات . فلابد أن أفترض نفسى دائما فى الناحية المقابلة للناحية التى يقف عندها الدكتور عثمان أمين .

ومن ناحية ثانية لا يكتفى الدكتور عثمان أمين باعتبار الجوانية أحد مجالات النزوع الصوفى أو مجرد قدرة على اكتشاف الذات فى كل أوجه الحياة والفكر .. لا .. لا يكتفى الدكتور بالنظر الى جوانيته بوصفها بحثا فى مظاهر الوجود من وجهة نظر الذاتية البحتة . وهذا ممكن وجائز فلسفيا . وتكررت دواعى هذه الابحاث مرات عديدة فى تاريخ الفكر .. وليس فكر فيشته خاصة بالشىء الذى يقل عن كلام الدكتور عثمان أمين أهمية فى استكشاف معانى الذاتية . وكان يسيطر على تفكير فيشته الشىء الكثير مما يسيطر على تفكير الدكتور عثمان أمين . ومعروف فى تاريخ الفلسفة الحديثة الذى يقوم الدكتور عثمان أمين بتدريسه أن فيشته جاء ليضع الانا أو الذات أو الايجو عند كانت فى أبرز وأوضح موضع تحت اسم الوحدة الترنسندنتالية (أنظر السطرين الثالث والرابع قبل الاخير فى نهاية صفحة ١٤) .

أى أن فيشته دعا الى دعوة مماثلة وصحب دعوته تلك كثير من الحماس القومى .

وكان فى امكان الدكتور أن يجدد فى المنحى كما عمل بالفعل على صفحات كتابه عن الجوانية بأن يوضح هذا الجانب توضيحا كافيا فى اطار الفكر الاسلامى . ولكن الدكتور لا يكتفى بهذا ويحاول استثارة الزوبعة حول الوجدانية بوصفها الفلسفة الاصيلة والصحيحة بل والوحيدة أيضا . وكل ما عداها فاسد برانى . ولا شك أن الدكتور استغل المعنى الشعبى الذى يضفيه

الناس عادة على كلمة البرانى أحسن استغلال وحاول أن يعيب كل ما هو برانى بنفس الاشمئزاز الذى تثيره هذه الكلمة فى قلب السامع .

وأنا لا أرى فى هذا كله فلسفة وخاصة اذا كانت فلسفة تحافظ على نقاء ما هو خالص جوانى فى الانسان . لا أرى من الفلسفة فى شىء أن يندفع أساتذة الفلسفة الى الحماس من أجل مفهومات سيختبرها الزمن خاصة وستخضع لمقومات البحث . فاذا تعدى الحماس الى نطاق المبالغات فى الاستخفاف بالمسائل الجادة الخطيرة من أجل طموح مذهبى محدود الاجل كنا كمن يناقض أبسط بسائط الحرص على كرامة العلم الذى نتشيع له .

واذا راجعنا مقال الدكتور عثمان أمين عن كتاب نداءات الى الامة الالمانية فى تراث الانسانية (شهر مارس ١٩٦٤ ص ١٩٤) وجدناه يقول : « واذا تأملنا فلسفة فشته وجدناها تحمل طابع المثالية الالمانية. ومن أهم خصائص هذه المثالية - كما لاحظ هفدنج بحق - أنها أثبتت للحياةالروحية من استقلال وجوانية ومشروعية . وجعلت من هذا الاثبات أساسا لنظرة الانسان الى العالم . وان ما هو جوانى وأصيل فينا هو النور الذى يضىء لابصارنا - واعين كنا أو غير واعين - جميع الاشياء فى السماء وعلى الارض » .

فلماذا يحرص الدكتور عثمان أمين على تحويل فكرة الصدور عن الذات فى كل شىء الى مذهب والى أصول عقيدة ؟ ولماذا يحاول الدكتور أن يجرح ما عداها من النظرات الفلسفية بهذا الاسلوب العنيف ؟ فيقول الدكتور مثلا : ان النظرة البرانية المألوفة هى مصدر الالتباس فىفهم المشكلات الانسانية العديدة. والدكتور فى سبيل مناصرة الجوانية يصبغ الاسماء بطابع خاص فيتكلم عن العدميين أو السلبيين عند ياسبرز فى غير اللغة التى يقصد اليها ياسبرز ويحور الدلالات الخاصة بالكلمات حتى تخدم أغراضه الجوانية وحتى تتجه بأضوائها الى مؤازرة أفكاره .

وكلمتا الجوانى والبرانى أخذتا أكثر من معنى ومن موقف فى غضون الكتاب . فقد أشارتا مرة الى جانبى الذات والموضوع ومرة الى جانبى الروح والمادة ومرة الى جانبى الالهى والدنيوى ومرة الى جانبى الخير والشر ومرة الى جانبى الصحيح والزائف . وكنت أفضل أن يبقى الدكتور محافظا على استخدام واحد للمقابلة بين الجوانى والبرانى وهو استخدام دقيق صحيح جدير بأن يتبعه كل الكاتبين باللغة الفلسفية .

يقول الدكتور عثمان أمين (ص ٢٧٠) : « ويقول جابر ابن حيان فى كتاب اسطقس الاس : ولما كان جميع طرق أصحاب هذه الصناعة (الكيمياء) طريقين : وهما الجوانى والبرانى ، فالجوانى هو اللطيف الكائن من الحيوان . وانما قيل فيه جوانى من أجل أن الحيوان أقرب الى النفس من النبات والحجر بما قد ظهر فيه من تمام آثارها وكمال أفعالها التى أعطته وسلبته من تلك . والاقرب الى الشىء أخص من الابعد . فالحيوان أولى بالنفس من النبات والحجر فيبقى الحجر وحده هو الذى عرى من أفعال النفس برانيا : لان معنى الجوانى انما هو البطون والاتصال ومعنى البرانى هو الظهور والانفصال »

(مؤلفات جابر بن حيان العربية - نشرة هولميارد - ج (١) مكتبة جوتنر باريس ١٩٢٨ - ص ٦٥ - ٦٦) .

وهذا هو أقرب تصوير عربى لمفهومى الشىء فى ذاته والشىء لذاته عند سارتر . وكان أولى بالدكتور عثمان أمين أن يستخدم الجوانى والبرانى بهذين المعنيين . وليس لنا أن نحدد للدكتور ما كان أولى به أن يفعله . ولكن الحق أن لا جوانى الا ما التحم بالاشياء وتحسس الوقائع . النظر بعيون الروح لا وجود له الا بملامسة عيون الواقع للاشياء . نحن لا نفترض بطبيعة الحال أن الدكتور يجهل اتجاهات الفكر المعاصر فى النظرة الى الوعى ولكننا نفترض أنه انعزل بجوانيته الى حد اهمال التعاطف البرانى مع الظاهرات والاشياء والى حد استغراب الفكر القائم أساسا فى العصر الحاضر على الملامح البرانية .

فالوعى والذات والأنا والضمير .. كل هذه المسميات لا وجود لها بغير ارتطام بوقائع الوجود المادىالجزئىالمحسوس. لا يتكون الوعى الا بتكوين المدركات فى خلد الانسان.وموضوعات التفكير والادراك نفسها ينقصها القصد الذاتى المنبعث من الوعى لالتحام الجوانى فى شكل وعى معين . وبعبارة موجزة صريحة لا ذات بغير موضوع ولا جوانى بغير برانى . ولا يظهر الوعى الا بملامسة الاشياء والتعود على التفكير فيها . (قصة موناليزا ص ١١٧ دليل ضد الجوانية) .

وهذا الافتراض النظرى ينبنى عليه أمران : أولهما أن تماثل الوعى لدى الافراد فى جماعة ما لا يتم بناء على نسق قبلى تخلق على شاكلته الذوات . انما يتماثل الوعى لدى الافراد العديدين وفقا لتماثل الانطباعات لدى هؤلاء الافراد العديدين من جراء التقائهم عند مسميات موحدة . لذلك لا تكون الدعوة الى الاشتراكية العربية سليمة اذا أرادت أن تحدد وعى الافراد جوانيا من تلقاء ذاته . بل تتم الدعوة الاشتراكية العربية الصحيحة بتحديد البرانيات التى تنعكس فى وعى هذا وذاك وبتوحيد المؤثرات وتجميع نقط الالتقاء فى جملة الاشياء والنظريات والمعارف حتى تؤدى الى التقاء الضمائر عند الشعوب العربية التقاء معنويا واقعيا .

وثانيهما أن اشتقاق المعانى والقيم لا يمكن تحققه جوانيا بل برانيا . والدكتور يأتى بمثل من حديث نبوى يقول : « عدل ساعة خير من عبادة ستين سنة » . فكيف تتحقق من معنى العدل بغير نظر فى أحداث ووقائع جزئية وسلوك خارجى ؟ العدل معناه اعطاء ذى الحق حقه . ولا حق بغير تجسيم للاحداث فى الظروف الماثلة بالفعل كما تظهر . لا بد أن تتم خطوات السلوك فى الواقع من أجل الحكم على هذا السلوك بالعدل وعلى ذاك بالظلم . والا فلماذا أعطى الرسول كلمة العدل كل ما تدل عليه فى مقارنتها بالصلاة من فاعلية وايجابية ووقوع فى العالم وتغيير فى الاحداث الجارية ؟

لا أنكر أن كتاب الجوانية كتاب مثير وعاطفى وباعث على الانفعال حقا . كل كلماته معبرة وبليغة وتبلغ القلب أيضا . والدكتور عثمان أمين يلعب بالعواطف لعبا قويا حتى يهز كيان الانسان بأكمله . وامتدت بى قراءة كتابه ساعات طويلة ظل يتنقل بى فيها الى شتى الجوانب والاحاسيس والبقاع

والآراء . وكنت أود أن ينتصر الدكتور عثمان امين لجوانيته فاذا بكتابه كضرورة برانية صناعية تشعرني بمدى ارتباط الانسان بالاشياء والموجودات واحتياجه الى تحطيم ما بها من خرس . ولولا تسجيله لذكرياته برانيا لضاعت معظمها في جوانيات اللاوعي المخيفة .

وأجمل ما استوقفني في هذا الكتاب هو انسانيته البادية في تلك اللمسات العذبة الرقيقة الحلوة كشخصية الدكتور عثمان امين نفسه . وكنت أود من هذه الانسانية أن تعلو فعلا على تشيع المذهبية كما أراد لها الدكتور عثمان امين جوانيا أن تكون . فهو يقول : « فاقول أن الجوانية عندي فلسفة..وخير من هذا طريقة في التفلسف ولا أقول أنها منهب . لان المذهب شانه أن يكون مغلقا قد رسمت حدوده مرة واحدة . وحبست تأملاته في نطاق معين ، بل هي تفلسف مفتوح على النفس وعلى الدنيا .. متعرض لنفحات السماء في كل لحظة وطريق مبسوط امام الوعي ينتظر السالكين الى يوم الدين . فالجوانية اذن فلسفة تحاول أن ترى الاشخاص والاشياء رؤية روحية .. »

ولا شك أن اسقاط الجوانية على معالم الفكر العربي والاسلامي جعل منها شيئا ثمينا وأبرزها ابرازا مفيدا . ولكن أهم ما ينبض به احساس الدكتور عثمان أمين هو تحققه من وجود الضمير الانساني تحققا يكاد يكون مباشرا وملموسا . يحس الدكتور عثمان امين بأن الضمير حقيقة نحس بها كما نحس بالحديد والزلط والنحاس . ويجيء تفكيره كما لو كان ايذانا باكتشاف غلبة الضمير على كافة ملكات الوعي الانساني.

ويمثل هذا الاتجاه بمفرده الشيء الكثير . ولو عنى الدكتور بابراز معالم الضمير كحقيقة وجودية تكاد تبلغ مرتبة التجسيد في حياة الانسان وتكاد تبلغ أعلى درجة في قابليات الامكان البشرى .. أقول لو خص الدكتور هذا الجانب وحده بعنايته وحاول اخراج شيء ثمين من خلاصة الفكر مستوحيا قدرات الضمير بوصفه الملكة الاولى في وعي الانسان .. لاستطعنا أن نقرأ جوانية الدكتور عثمان أمين في سعادة أكبر فعلا .

ولم يكن على الدكتور الا أن يتابع ما بدأ به . لقد تحدث عن الدوافع التي أدت به الىالايمان بالجوانيةفكان منها تأمل روح الدين والاخلاق عامة ومنها تأمل آيات القرآن وأحاديث الرسول خاصة . ثم تحدث بعد ذلك عن القرية المصرية واستطرد من ذلك الى الكلام عن الحياة في البيئة المصرية القديمة أيام المصريين القدماء .

فقال : « والعارفون يعلمون أن البيئة المصرية منذ أقدم تاريخ لها ـ وتاريخها هو فجر الضمير الانساني كما أوضح الباحثون الثقات ـ قد تميزت بخصائص بارزة هي سلطان الدين والاخلاق عليها . والمصريون كانوا منذ القدم موحدين . يؤمنون باله واحد منزه عن مشابهة المخلوقات . وتنبيء آثارهم عن اعتقاد راسخ ببقاء النفس بعد مفارقتها البدن . وتشير حياتهم الى ثقة تامة في تحقيق العدل الالهي والى تطلع دائم الى ما وراء المحسوس وتمييز فطرى بين الخير والشر وتقدير اخلاقي للفضائل الاجتماعية العالية (كالنجدة والمروءة والوفاء). وما من شك بعد بحوث العلماء الغربيين المتخصصين أمثال ارمان وبرستد أن المصريين القدماء كانوا في دينهم وفي أخلاقهم جوانيين حقا يحكمون على الامور أحكاما أخلاقية نفاذة ،ويجعلون للغيبي وللمثل الاعلى مكانا ملحوظا في أفكارهم وتصرفاتهم ويهدون الى العالم القديم أقدم تعبير لغوى عن معاني الصدق والحق والاستقامة والعدالة .

« وقد افصحت جوانية المصريين القدماء عن اشادتهم بالايمان والاخلاص واستنكارهم للتظاهر والنفاق . فهذا واحد من أعيانهم يدعو الى اطراح مظاهر التقوى وهذا أحد ملوك الدولة المصرية الوسطى ينصح ابنه بأن يتلطف في الحديث مع الناس لان الكلمة الطيبة أقوى من كل معركة . وفي الدولة الحديثة نرى المشاعر تدق وتلطف فلا نعجب حين نقرأ على قبر واحد من أعيانهم : ان الله في قلب الانسان .. ويقول العلامة ارمان أن هذا التصور المصرى القديم مطابق لما نسميه اليوم باسم الضمير . ومن هذه الجوانية الاصيلة في الدين والاخلاق حق للعالم برستد أن يقول : أن عقيدة الحساب تثبت أن مصر أول بلد في العالم استيقظ فيه ضمير الانسان » .
(ص ١١ ـ ١٢)

وقد أورد الدكتور عثمان هذا الكلام بغير استنباط ما كان ينبغي له استنباطه سوى مجرد المقارنة بين المصريين القدماء والمصريين المحدثين . لم يوقظ هذا الكلام شيئا في عقل الدكتور فيما يتعلق بتاريخ الجوانية . ولو أنه اراد أن يتابع في تاريخ الفكر البشرى هذه الحلقة وحدها بما تحمله من دلالات ومن مؤديات فلسفية لاستطاع أن يسير جنبا الى جنب مع مين دى بيران وان يبتكر تيارا ينقصنا بالفعل في بلادنااليوم. ومين دى بيران (١٧٦٦ ـ ١٨٢٤) قد اهتم بجانبي الفلسفة الميتافيزيقية وعلم النفس وثار على الفلسفات الحسية وعلى علم النفس المادى الخاص بجانديلك وكاباني وتطور تحت تأثير فيشته وكانت بالمثالية والارادية النفسية الى ان أصبح اشهر علم في الفلسفات الذاتية .

كان يمكن أن يقارن الدكتور عثمان امين بين مفهومين في تاريخ الفلسفة : المفهوم العقلي والمفهوم الجواني . اما المفهوم العقلي فيقوم على أساس اعتبار فلسفة اليونان نقطة ابتداء الفلسفة التي تعتمد على العقل . وأما المفهوم الجواني فيقوم على أساس اعتبار التأملات المصرية القديمة نقطة ابتداء الفلسفة التي تعتمد على الضمير . وكان يمكنه أن يضع في بضع صفحات تخطيطا لتاريخ جديد للفلسفة يبدأ من نقطة انطلاق الضمير والنظرات المبنية عليه والاسس المستندة اليه . مثلا اذا اكتشفنا نماذج تمثل النظرات الضميرية لدى المصريين القدماء ومقدار تغلغل هذه النظرات حين استند اليها مفكرو اليونان وانتقال هذه البذور الى العصرين الوسيطين الاسلام والمسيحية ثم تمثلهما في العصور الحديثة .. استطعنا بهذا التخطيط البسيط أن نستعيد نقطة ابتداء تاريخ الفلسفة من مصر الفرعونية . لقد كان واضحا أن اكتشاف الضمير في نماذج حية ومشاهد ايجابية من التفكير المصرى القديم سيكون مدعاة الى تقوية الفلسفة الاخلاقية التي ارتبط بها السلوك والتي ارتكنت اليها مفهومات الحياة . ومن هذه الاوليات كان في مقدور الدكتور عثمان أمين أن يكون جوانيا أصيلا راسخا .. ومفيدا .

عبد الفتاح الديدى

مستقبل الاشتراكية

تأليف س . ا . ر كروسلاند

سلسلة اخترنا لك العدد ٨٩ - الدار القومية للطباعة والنشر



هذا الكتاب هو س . ا . ر . كروسلاند وهو احد كبار رجال الاقتصاد . ولقد عرفه الناس عامة والمهتمون بالعلوم الاقتصادية خاصة عن طريق المناقشات والمحاورات التى قدمتها له الاذاعة البريطانية . وللمؤلف اعمال اخرى بخلاف كتابنا هذا فهو مؤلف كتاب « المشكلة الاقتصادية فى بريطانيا » كما اشترك ايضا فى كتابة « مقالات فابية جديدة » .

أما الكتاب الذى نحن بصدده الآن فيعد من أهم الكتب الاقتصادية التى تناولت الاشتراكية كموضع بحث لها . ويغلب على صفحات الكتاب بصفة عامة طابع الجدل والمناقشة حتى أن قارىء هذا الكتاب يلمس ان المؤلف قد قصد بمؤلفه هذا أن يرد على أولئك الذين أرادوا من أصحاب الفكر اليسارى تغيير طرق تفكيرهم وآرائهم ونظرياتهم المختلفة .

●

ننتقل الآن الى موضوع الكتاب وهو ، كما يتضح لنا من العنوان الذى اختاره له المؤلف ، يتحدث عن هدف الاشتراكية ومستقبلها . يعرض المؤلف دراسته العميقة المستفيضة فى فصول سبعة يقدم لها بمقدمة يتصدى فيها للصعوبات التى يمكن أن تعترض طريق الباحث فى موضوع الاشتراكية منها عدم امكانية اكتساب الخبرة والمعرفة اللازمة . وهو يرى كذلك انه من الضرورى بالنسبة للباحث فى موضوع الاشتراكية ان يحاول طرق الموضوع من مختلف زواياه .

فى الفصل الاول - وموضوعه تطور الراسمانية وانتقال النفوذ الاقتصادى - يتناول كروسلاند الحديث عن التغييرات الاجتماعية والاقتصادية التى حدثت قبيل الحرب العالمية الثانية .

يتحدث المؤلف فى هذا الفصل عن نظرية انهيار الرأسمالية وفى حديثه هذا يستعرض حالة بلده الاقتصادية محاولا بذلك ان يوضح طاقة اقتصاديات المجتمع الانجليزى التى تجمع مابين النظامين الراسمالى والاشتراكى على السواء .

وفى حديثه عن التغييرات الهامة التى حدثت بعد عام ١٩٣٩ يقول كروسلاند « ان توزيع الدخل صار لصالح الطبقة العاملة . وفى السنوات العشر التالية للحرب العالمية الثانية استطاع الاقتصاد البريطانى ان يحقق تقدما كبيرا فقد حلت العمالة مكان الانكماش وبدات عوامل الاستقرار فى الضمور تدريجا وراح الاقتصاد البريطانى ينمو بسرعة هائلة . اما الفترة ما بين عامى ١٩٤٨ و ١٩٥٤ فقد ارتفع الدخل القومى فى بريطانيا وازداد دخل الفرد كنتيجة لذلك » .

وهكذا يتضح لنا أن اقتصاديات بريطانيا تتقدم تقدما مستمرا .

وعندما يتناول بالحديث الطبقة الحاكمة الراسمالية يقول كروسلاند انها « كانت قبيل الحرب تتمتع بسيطرة كاملة ونفوذ فعال فى مختلف المجالات غير أن هذه السيطرة وذلك النفوذ أخذا فى الضمور فى السنوات الاخيرة وذلك نتيجة لازدياد نفوذ اليساريين فى مجالى السياسة والصناعة وبتطور المشاعر الديمقراطية وضمير المجتمع » .

ننتقل الى نقطة اخرى وهى تاثير التاميم على توزيع النفوذ وفى هذا يقول المؤلف « ان القوة الاقتصادية انتقلت عقب تأميم الصناعات الأمر الذى أدى بدوره الى اضعاف قوة الطبقة الراسمالية اذ خرجت سلطة اصدار القرارات الاقتصادية فى القطاع الأساسى من اختصاص الطبقة الرأسمالية وأصبحت من اختصاص طبقة من المديرين الحكوميين فى الصناعة . ولكن النفوذ الاقتصادى لم يستمر فى أيدى أولئك المديرين بل انتقل للدرة الثالثة الى العمال وذلك كنتيجة حاسمة لنشاط سوق العمل بفضل العمالة الكاملة » .

عندما يتحدث عن دور الربح يقرر المؤلف حقيقة فى غاية الأهمية الا وهى أن تدهور الرأسمالية لا يعنى بالطبع أن باعث الربح قد زال أو أن الأرباح قد أصبحت أقل أهمية اذ أنه من الخطأ ان نفهم أن الربح له اية علاقة مفردة بالراسمالية بل انه من الضرورى جدا أن يكون الربح هو التفسيرالمنطقى الوحيد لأى نشاط تجارى فى أى مجتمع سواء أكان هذا المجتمع مجتمعا اشتراكيا أم رأسماليا . ولكن انتقال الملكية عن الادارة كان له كبير الاثر فى تغيير دور الربح تغييرا كبيرا ادى بدوره الى تغيير توزيع الربح .

●

أما الفصل الثانى فموضوعه مهاجمة الفقر وعدم المساواة وعدم الاستقرار . كان القضاء على الفقر أول وأهم هدف من الأهداف التى سعى حزب العمال الى تحقيقها . ففى الفترة ما بين عامى ١٩٣٦ و ١٩٥٠ انخفضت نسبة الذين يعانون من الفقر من ٣١٪ الى ٣٪ بين أفراد الطبقة العاملة ، ومن ١٨٪ الى ٦ر١٪ بالنسبة لمجموع السكان . وهكذا اختفى تسعة أعشار الفقر الذى كان سائدا فى عام ١٩٣٦ وفى السنوات السابقة لها .

ومن الملاحظ أن المؤلف يلجأ فى أغلب الأحايين الى الأرقام لتحديد ما وصل اليه مجتمعه ليس فى هذا الفصل دون غيره ولكن أيضا فى سائر أجزاء الكتاب يرى المؤلف أن الهدف الثانى الذى لفت أنظار حزب العمال كان اعادة توزيع الدخل

وهو هنا يؤكد لنا أن الغرض من هذا لم يكن رفع مستوى المعيشة بين الطبقات الدنيا وانما كان الهدف المباشر للتخطيط الجديد هو تحقيق الاستقرار الاقتصادى . وهو يرى كذلك أن المشكلة فى النهاية لم تعد مشكلة البطالة بل أصبحت مشكلة التضخم النقدى .

فى الفصل الثالث يعرض المؤلف لموضوع الرفاهية ثم يواصل حديثه عن مدى التغير الذى حدث فى المجتمع ويقرر أن الحرب كانت اقوى عامل فعال أدى الى التغير الاجتماعى ، فقد اضطرت الحكومة الى تقديم الكثير من الاصلاحات التى نادى بها حزب العمال مثل التخطيط الحكومى والعمالة وتشديد الضرائب التصاعدية وتنظيم خدمات اجتماعية جديدة . اما بالنسبة لرد الفعل المحافظ فان كروسلاند يقرر أن المحافظين قد يتعرضون للبيان الذى يصدره حزب العمال بعد مؤتمراته السنوية ولكنهم لن يقدموا بأى حال من الاحوال على هدم أسس الاصلاحات التى بدأت .

وهنا يطرح المؤلف سؤالا هاما : هل تعتبر بريطانيا مجتمعا رأسماليا ؟

وفى محاولة الاجابة عن هذا السؤال يواصل كروسلاند عرضه المسهب لحالة المجتمع ويصل بنا فى النهاية الى أن الرد لابد أن يكون بالنفى .

●

يقدم لنا المؤلف ، فى الفصل الرابع من الكتاب ، ملخصا مبسطا للمذاهب والتقاليد الاشتراكية فى بريطانيا . ويبدأ بالفيلسوف جون لوك وعن أثره فى فلسفة القانون الطبيعى وهو يقرر هنا أن آراء لوك وأفكاره هى التى أتاحت السبيل لوضع الأساس النظرى الذى قامت عليه آراء التقدميين الانجليز . ولقد اخذ لوك على عاتقه مهمة اثبات ذلك الرأى الذى ينادى بأن الارض مملوكة شيوعاً وان العمل هو الذى يحدد قيمة الملكية . وقد لجأ الثوريون الى هذين المبدأين الهامين لتأييد دعواهم بأن الملكية الجماعية أبرز سمة من سمات العدالة وأنه لابد من الغاء الملكية الفردية .

ثم ينتقل بنا بعد ذلك الى روبرت أوين الذى يرى أن شخصية الافراد وعقليتهم تتوقفان دون شك على الاحوال الاقتصادية ، ويعتقد أوين أن الحرب الطبقية لا يمكن أن تؤدى الى شىء سوى اشاعة الكراهية والبغضاء بين الناس ثم يطالب الطبقات العليا فى المجتمع أن تسلم بضرورة قيام نظام اجتماعى جديد أساسه التعاون بين جميع الطبقات التى تكون المجتمع الانجليزى .

اما ديكاردو فهو أول من نادى بتلك النظرية التى اتخذها الاشتراكيون الانجليز السابقون لكارل ماركس أداة الدعاية وهى النظرية التى تنسب القيمة الى العمل .

ثم يحدثنا عن الاشتراكية المسيحية ثم الماركسية وهو يرى أن أهم عنصر هو الدور الرئيسى الذى ينسب الى الاحتكار الرأسمالى لوسائل الانتاج والتأكيد بضرورة احلال ملكية الدولة محل هذا الاحتكار بمجرد أن يكون العمال طبقة البروليتاريا .

يعرض كروسلاند لبعض الأسماء الأخرى من أمثال جون ستيوارت ميل ووليام موريس ، ثم ينتقل الى الاشتراكية الفابية ويقرر أن الفابيين قد عمدوا الى نشر نظرية ميل التى تنادى باستبعاد الريع من نفقات الانتاج وتجعله فائضا يضاف الى عوامل الانتاج الأخرى غير الأرض .

وينادى الفابيون كذلك بتحقيق مبدأ العمل الجماعى فى مختلف المجالات .

هذا ويتضح لنا من هذا العرض الموجز للمذاهب الاشتراكية المتباينة أن الفكر الاشتراكى يتغير بمرور الزمن . ولكن هل يمنعنا هذا التباين والتغاير بين المذاهب الاشتراكية من تحديد مستقبل الاشتراكية ؟ .

قد يكون من الصعب جدا أن نحدد ذلك ولكن هناك اهدافا خمسة يمكن أن نحددها الا وهى : تحديد الدخول الناشئة عن الأملاك ، والتعاون ، والاشراف على العمال والرعاية الاجتماعية والعمالة الكاملة .

الفصل الخامس يدور حول معنى الاشتراكية . ولكن المؤلف يؤكد لنا هنا أن مسألة تحديد معنى الاشتراكية ليست بامر سهل على الاطلاق . ويقرر أن كل ما قيل عن الاشتراكية لا يخرج عن كونه تخبطات وتضاربا حول مفهوم لا تصفه الكلمة وصفا دقيقا . فكلمة الاشتراكية لا تصف مجتمعا حاضرا نعيش فيه ويمكن اخضاعه للملاحظة التجريبية أو مجتمعا ماضيا لدينا عنه من الحقائق ما يكفى للخروج بنتيجة تفيدنا فى بحثنا هذا .

يعرف ماركس الاشتراكية بأنها « تاميم وسائل الانتاج والتوزيع والبنوك » . أما بردون فيختلف فى تعريفه لها اختلافا كليا مع ماركس اذ يقول « انها كل ما من شأنه تحسين حال مجتمعنا » . ويرى برادلو أن الاشتراكية تعنى « امتلاك الدولة لجميع الثروات وتوجيه كل الأعمال والاشراف على توزيع الانتاج » أما سيدنى ويب فيعرف الاشتراكية تعريفا يتسم بالغموض بحيث يبدو لا معنى له اذ يعرفها بانها « الجانب الاقتصادى للمثل الديمقراطية » .

وهكذا يتضح لنا أن تاريخ الفكر الاشتراكى حافل بتعاريف متباينة تختلف باختلاف اتجاهاتها فاحدها يهتم بالملكية مثلا ، وآخر يهتم بالتعاون ، وثالث بالتخطيط ، ورابع بتوزيع الدخل .

ولكن كروسلاند يلتزم فى تحديده لمعنى الاشتراكية بمفهوم يراه منطقيا جدا ، بل وتاريخيا كذلك وهو أن الاشتراكية هى الحاجات الأساسية والقيم الاخلاقية .

هذا ويحاول المؤلف فى نفس هذا الفصل تحديد الامانى الاشتراكية ولكنه يقتصر على ذكر الامانى الاقتصادية والاجتماعية وحدها ثم يعتذر عن ذلك بقوله ان هذه لم تصدر الا عن ايمان عميق بالحرية والديمقراطية .

ويمكن أن نلخص هذه المبادىء فى نقاط خمس :

أولا : احتجاج ضد الفقر المادى وسائر الآثار السيئة التى خلقتها الرأسمالية .

ثانيا : اهتمام متزايد بالرفاهية الاجتماعية من أجل مصلحة اولئك الذين يعانون من الفقر المدقع والتعاسة أيا كان مصدر هذا الفقر وتلك التعاسة .

ثالثا : ان تسـود روح الاخاء والتعاون بين سائر افراد المجتمع ونبذ كل مايمكن ان تثيره روح المنافسة من عداوة او كراهية .

رابعا : ايمان بالمساواة وتحقيق صورة لمجتمع تنعدم فيه الفروق بين الطبقات .

خامسا : احتجاج ضد عيوب الراسمالية وعدم كمالها كنظام اقتصادى وخاصة ماتسببه من بطالة .

وهنـــا يقرر كروسلاند ان المبادىء التى ترتبط بالاثار الاقتصادية للراسمالية ستفقد اهميتها سريعا ، اما تلك التى تهدف الى انتشال التعساء من الفقر واقامة مجتمع تتحقق فيه العدالة الاجتماعية فيرى انها لم تتحقق بعد .

اما فيما يختص بالعلاقات بين افراد المجتمع البريطانى فهى لم تتشكل بعد بالطابع التعاونى المطلق . ولكنه رغم ذلك يعود فيقول ان النزعات الفردية العدوانية والانعزالية كادت تختفى من المجتمع .

وفى حديثه عن الرفاهية الاجتماعية وتحقيق المجتمع اللاطبقى يقرر كروسلاند « ان هذه المثل تعتبر اقل صلاحية لبريطانيا نفسها منها لعـلاقات بريطانيا بالعالم الخارجى . فالفقر الحقيقى يبـدو واضحا جليا فى الامم المتخلفة ، والفجوة او عدم المساواة بين تلك الامم وبريطانيا يظهر بصورة اوضح بكثير مما يظهـر به عدم المساواة بين الفقراء والاغنياء فى بريطانيا نفسها » وهنا يطلب كروسلاند من الاشتـراكيين ان يتذكروا دائما ان مظاهـر عدم المساواة والظلم فى ايامنا هذه تتضح فيما بين الدول اكثر منها بين الطبقات .

يقـول المؤلف ان ماتوصـلت اليه انجلترا ليس هو الاشتراكية وهى ايضا ليست راسمالية بحتة . فهى وان حققت بعض آمال الاشتراكيين التقليديين مما جعلها تصطبغ بصبغة الاشتراكية الا انها يمكن ان تكون اكثر اشتراكية ممـا هى عليه .

فى الفصلين الاخيـرين يتناول المؤلف موضوع الخدمات والغرض من الاتفاق الاجتماعى . وهنا يحدثنا عن ثورة بيفردج ومناداته بالتسليم بالمسئولية الجماعية وان تكون الخدمات الاجتماعية الاسبقية فى كل شىء .

وقد اعقب ذلك اى فى الفترة مابين ١٩٤٦ وعام ١٩٤٩ ان اعيد تنظيم الخدمات المتشابهة وظهرت فى سلسلة من القوانين التشريعية الرئيسية كان الغرض الاساسى منها هو الحد من الفقر وقد حدث تقدم اجتماعى كبير فقد رحب افراد المجتمع بتقرير بيفردج كبداية لعلاقة جديدة بين فرد وآخر وبين الفرد والدولة .

ولكن الخدمات الاجتماعية تمثل دون شـك مشكلة ذات جانبين : الجانب الاول اقتصادى ، اما الجانب الثانى فهـو خـاص بالانفاق الذى تواجهه الحكومات . ولكن لا يمكننا باى حال من الاحوال أن نلقى تبعة زيادة النفقات على الخدمات الاجتماعية وحدها فهنـاك مطالب ومسئوليات أخرى باهظة النفقات ايضا .

ولكن ما هو الغرض من الخدمات الاجتماعية ؟

يقول المحافظون « اذا سـلمنا بان اعادة التـوزيع ضرورة تتطلبها الخدمات الاجتماعية انتهينا الى أن هذه الخدمات لا يجب ان تقدم الا اذا كانت هناك ادلة على الحاجة اليها كان يعجز الشخص عن أن يوفر لنفسه خدمة اجتماعية من مورده الخاص أو مورد أسرته » .

ولكن هـذا الراى ، كما يعتقد كروسلاند ، تعريف متعسف تمام التعسف فليس هنـاك مايدعونا الى تعريف الخـدمات الاجتماعية على هذا النحو .

ولكن ما هو راى علماء الاجتماع ؟

يرى البعض أن الهدف من الخدمات الاجتماعية هو توطيد اركان المساواة الاجتماعية ، وتوفير الخـدمات للجميع شرط اساسى من شروط هذه المساواة . وفى هذا تقول مسز باربار ووستون :

« ان توفير الخدمات للغنى والفقير معا سيجعل الجميـع لا يفرقون بين غنى وفقير » .

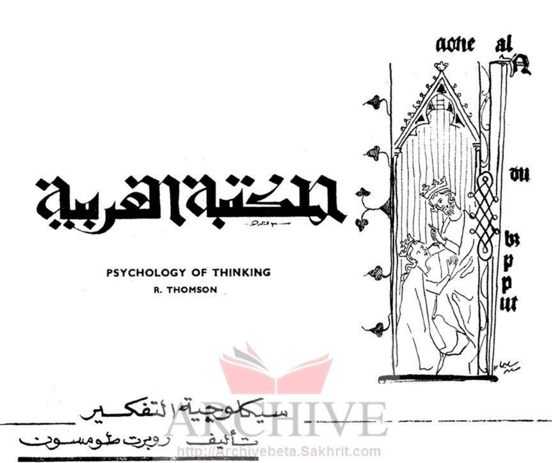
أما البروفسور مارشال فيقول « وحتى لو وفرنا الخدمات نقدا فان ذلك الاندماج الطبقى سيظهر فى صورة تجربة جديدة مشتركة وسيعرف الجميع ساعتها ما معنى وجود بوليصة تامين يتحتم ختمها بانتظام وما معنى جمع اعانات أطفال ومعاشـات من مكتب البريد »

ولكن المساواة الاجتماعية قد لا تتحقق فى ظل هذه الامتيازات النقدية . فاذا ما نظرنا الى الخدمات العينية وجدنا أنها أكثر دلالة على المساواة الاجتماعية وبخاصـة فى مجال الصحة والتعليم .

ويرى كروسلاند أن المساواة الاجتماعية ليست هى أهم هدف للخدمات الاجتماعية ولكن الهدف الحقيقى من وراء هـذه الخدمات هو دفـع غائلة المحـن الاجتماعية واشباع مطالب المحتاجين الامر الذى يتاتى عنه تحقيق المسـاواة الاجتماعيـة الفعلية .

هذا والكتاب : كما يتضح لنا من هذا العرض الموجز ، يدور حول الاشتراكية فى المجتمـع البريطانى وان كان يتعرض فى ثناياه لتجربة بعض البلدان الأخرى والتى لم يتسع المجال هنا لذكرها . اما المحور الاساسى لموضـوع الكتاب فهو ان حزب العمال لابد أن يكون له برنامجه المحلى وفكرته الواضحة عن نوع المجتمع الذى يهدف الى اقامته فى بريطانيا . كل هذه الاراء يعرضها لنا كروسـلاند فى أسلوب جـدلى يستهدف المناقشة وتحليل الاراء والنظريات المختلفة تحليلا موضوعيا . كما نلاحظ كذلك ان المؤلف قد توخى الصراحة التامة وخاصة عندما تحدث عن الاخطاء التى تقع فيها بلده فى علاقاتها مع الامم المتخلفة ، مما يجعل قراءة الكتاب أمرا شيقا وخبرة ذات انطباعات عميقة الاثر .

سلوى بهجت عبد الحميد



سيكولوجية التفكير

تأليف روبرت طومسون

نظرات

الطبعة الاولى لهذا الكتاب سنة ١٩٥٩ ، ولم يلبث أن أعيد طبعه فى اعوام ١٩٦١ ، ١٩٦٣ ، ١٩٦٤ ، ولتوالى تلك الطبعات دلالتان واضحتان : الدلالة الأولى ان موضوع سيكولوجية التفكير ليس موضوعا هاما من موضوعات علم النفس فحسب بل وموضوع معاصر ايضا يثير تساؤلات مازال الجدل يشتد حولها وما زالت تتطلب مزيدا من التناول بالشرح والتفسير . والدلالة الثانية هى أن تناول هذا الكتاب لموضوع سيكلوجية التفكير من حيث المادة التى يقدمها والافكار التى يتعرض لها كان تناولا يسد حاجة حقيقية فى هذا المجال .

يبدا المؤلف كتابه بان يخلص مفهوم التفكير من الشوائب التى علقت به وحجبته عن مجال البحث العلمى ، واقتربت به من مجال الروحانيات والغيبيات مستغلة تلك الخاصية التى تميز التفكير عن كثير من نواحى النشاط الانسانى وهى انه لا يمكن ادراك عملية التفكير لدى الآخرين ادراكا مباشرا عن طريق الحواس بل أن التفكير لا يتعدى ان يكون خبرة ذاتية يعانيها الفرد مباشرة وداخل نفسه ، وبالتالى لا يمكن اخضاعه للبحث العلمى المضبوط . يستبعد المؤلف تلك الشوائب مقررا منذ البداية اننا لا نستطيع مطلقا أن نستبعد التفكير الانسانى من دائرة البحث العلمى رغم الصعوبة العملية التى تكتنف اساليب دراسته ؛ ويستشهد المؤلف بقول العالم ج.رايل G. Ryle ان التفكير ليس بالعمليات الغامضة التى تكتنفها الظلال والتى تتم خلف السلوك الصريح للمفكر ، بل انه فى الجوهر اداء او نشاط انسانى شأنه شأن اى نشاط آخر .

ولكن ، كيف يمكننا ان ندرس التفكير كسلوك انسانى ؟ او بعبارة اخرى ما الذى يمكن ان يمدنا به علم النفس التجريبى فى هذا الخصوص ؟ ان دراسة السلوك الانساني من خلال علم النفس التجريبي تتميز باتجاهين واضحين : اتجاه ميكانيكى لا يهتم سوى بخصائص الفرد نفسه اى بالذى يحدث داخل الفرد ، ومشكلة ذلك الاتجاه فى مجال دراسة السلوك هى محاولة معرفة ما الذى يحدث داخل الفرد ، من وقت استقبال الاثارة الى حدوث الاستجابة ؟ ما هو الدور الذى تقوم به الوصلات العصبية ، وخلايا المخ فى هذا الخصوص ؟.. اما الاتجاه الثانى فيطلق عليه المؤلف اسم الاتجاه السلوكى وهو

يهمل ذلك الجانب الفسيولوجى تماما ولا يهتم سوى بظروف المجال التي يتم فيها الارتباط بين مثير معين ، واستجابة بعينها ، ومدى تغير تلك الاستجابة بتغير المثير قوة وضعفا واختلافا . ورغم ما يسلم به المؤلف من انه يجب ـ كلما امكن ذلك ـ الربط بين الاتجاهين ومحاولة الاستفادة منهما معا ، فانه يقرر صراحة انه سوف يهمل الاتجاه الأول الميكانيكى ويقتصر على استخدام الاتجاه الثاني السلوكى ، وليس ذلك ـ فيما يرى المؤلف ـ حطا من شان الاتجاه الميكانيكي ولا تقليلا من اهميته انما هو اعتراف بقصور المادة المتوفرة عن فسيولوجية عملية التفكير .

وبعد أن يحدد المؤلف الاتجاه الذى سيلتزمه فى دراسته يبدأ فى تحديد الطرق المستخدمة فى جمع المعلومات المتعلقة بالتفكير فيذكر منها التجربة ، والبيانات الاكلينيكية ، والمسح الاجتماعى ، والاختبارات النفسية ، والاستبطان او المعلومات الذاتية ، وكلها كما هو واضح تستبعد من مجال دراستها فسيولوجية التفكير . ولكن من اين تبدأ الدراسة ؟ أن التفكير لا يمكن دراسته بشكل مباشر بتلك الطرق ، ولا بغيرها ، بل علينا أن ندرسه كما يبدو لنا فى موقف محدد مضبوط . فاى المواقف نستطيع من خلالها ان ندرس التفكير ؟.. ويورد المؤلف قول ج.همفرى G. Humphrey معرفا التفكير بانه ذلك الذى يحدث فى الخبرة حين يواجه الكائن البشرى او الحيوانى « مشكلة » فيتعرف عليها ويحلها ليستخلص ان الموقف الذى يمكننا من خلاله دراسة عملية التفكير هو موقف حل مشكلة معينة .

لقد اتخذت كل الدراسات التى تعرضت للتفكير سواء لدى الانسان او لدى الحيوان طريقا واحدا ، هو ملاحظة الخطوات التى يتم خلالها الوصول الى حل لمشكلة تعترض طريق الكائن بافتراض ان تلك الخطوات هى بذاتها الخطوات التى تمثل مراحل التفكير فى ذلك الموقف . ولقد بدأت دراسة التفكير لدى الحيوان منذ سنة ١٩١١ على يدى العالم ا.ل. ثورنديك E.L. Thorndike وكانت المشكلة التى يتعرض لها الحيوان فى تجارب ثورنديك هى اما محاولة الخروج من صندوق بفتح بابه المغلق عن طريق تحريك رافعه حركة معينة ، واما محاولة اكتشاف الطريق الصحيح الموصل الى الطعام من بين طرق متشعبة ومتقاطعة ، بعضها مغلق وبعضها مفتوح ، أو ما يعرف بالمتاهة . ولقد توصل ثورنديك الي الكثير من النتائج من خلال دراساته تلك ، وكانت أهم نتائجه بالنسبة لعملية التفكير هى أنها تتم لدى الحيوان خاضعة لقانون المحاولة والخطأ ، أو بعبارة أخرى فما يحدث هو انه بالتكرار تقل الاخطاء تدريجا وتقل المحاولات العشوائية ، وتتدعم المحاولات الناجحة أى الموصلة الى الهدف النهائى . ولكن لم تكد تمضى عدة سنوات قليلة حتى ظهرت فى المانيا بشائر مدرسة من أشهر مدارس علم النفس هى مدرسة الجشتلت Gestalt وكان من ابنائها العالم و. كوهلر Köhler الذى ركز اهتمامه على دراسة سلوك الحيوان فى حله للمشاكل التى تعترضه . وقد كان اعتراض كوهلر ـ والمنبثق من نظرته الجشتلتية ـ على تجارب ودراسات ثورنديك ينصب اساسا على أن نتائج تلك التجارب والدراسات لا يمكن الوثوق بها نظرا لصناعية وافتعال الموقف الذى تمت فيه ، فالحيوان لا يصادف فى ظروف بيئته الطبيعية صندوقا مشكلة أو متاهة كالتي يصادفها فى معمل ثورنديك ، ولما كانت نظرية مدرسة الجشتلت ترى أن تفسير السلوك انما يكمن اصلا فى الموقف الكلى الذى تم فيه فقد كان اعتراض كوهلر علي نتائج دراسات ثورنديك اعتراضا له ما يبرره نظريا . ولقد قامت تجارب كوهلر على اساس تقديم مشكلة للحيوان من خلال موقف قريب من المواقف الطبيعية التى يصادفها فى بيئته ، وكان اشهر المواقف التى صممها كوهلر لاستخلاص نتائجه ، هو انه كان يضع أحد قرود الشمبانزى فى قفص ويربط فى شجرة وتوضع بجواره عصا يلعب بها قليلا ثم يتركها ، ثم توضع كمية من الموز على بعد لا يمكن معه الشمبانزى الوصول اليه مهما مد يده ومهما حاول ، وفجأة يلتقط الشمبانزى العصا ، ويقرب بها الموز ليأكله . هذا هو التخطيط العام لتجربة نموذجية من تجارب كوهلر والتى كانت تختلف من حيث تعقيد المشكلة أو بساطتها كان يصبح على القرد أن يركب عصا فى اخرى حتى يمكنه الحصول علي الموز . ولقد اسفرت تجارب كوهلر عن تعديل جوهرى فى النتائج التى سبق أن توصل اليها ثورنديك . فلقد اوضحت هذه النتائج الجديدة ان التفكير أو خطوات حل المشكلة لدى الحيوان لا تخضع لمجرد ذلك القانون البسيط ، قانون المحاولة والخطأ ، والذى يعتمد فى الوصول الى النتائج على تكرار المحاولات العشوائية الخاطئة ، بل انه يعتمد اساسا على الاستبصار Insight بمعنى الوصول الى ادراك العلاقات بين عناصر المجال المختلفة ، واستغلالها استغلالا يؤدى للوصول الى الهدف النهائى . ولم تلبث تلك النتائج أن دخلت مرحلة جديدة على ايدى المدرسة السلوكية المعاصرة . فلقد اجرى ن.ر.ف. ماير N.R.F. Maier تجارب على الفيران البيضاء ، وفيها كان يعلم الفار مثلا الوصول من الصندوق أ الي الصندوق ب للحصول علي الماء والوصول من الصندوق أ الى الصندوق جـ للحصول على الطعام والوصول من الصندوق أ الى الصندوق د للحصول على الماء أيضا والوصول من الصندوق ب الى الصندوق جـ مباشرة للحصول على الطعام أى أن الفار كان يتدرب على اتباع ثلاثة طرق رئيسية ، اثنان منها يؤديان لحصوله على الماء والثالث لحصوله على الطعام كما كان يدرب علي اتباع طريق يوصل من احد صناديق الماء الى صندوق الطعام . وكانت عملية التدريب على كل طريق تتم على حدة باغلاق الطرق الاخرى حتى يتعلم الفار تماما الانتقال من الصندوق المعين الى الصندوق الآخر ، وكان كل صندوق يختلف عن الآخر تماما من حيث الشكل ومن حيث بطانة الارضية كان تكون صلبة او رخوة او مبتلة .. الخ لاستغلال الحساسية التى تميز اقدام الفئران فى التمييز بين الصناديق المختلفة . وتبدأ « المشكلة » بوضع فار جائع فى الصندوق أ مع اغلاق الطريق المؤدى من أ الى جـ أى المؤدى الى الطعام بحيث لا يصبح أمام الفار الا طريقان رئيسيان : الاول من أ الى د حيث الماء فقط والثاني من أ الى ب حيث الماء أيضا وحيث يمكنه الوصول الى الطعام باتباع الطريق من ب الي جـ ، ولقد اتضح ان الفار سرعان ما يسلك الطريق الصحيح مهملا الطريق الى د أى الطريق الخاطىء . وقد استخلص العالم س.ل. هل C.L. Hull وهو من رواد المدرسة السلوكية الحديثة ، من هذه التجارب ان الحيوان لا يدرك العلاقات

بين المدركات المباشرة فحسب ، وانما « يفهم » العلاقات بين الخبرات السابقة بعضها ببعض أيضا ، ورغم أن ما ذهب اليه « هل » قد لا يوافقه عليه كثيرون من علماء النفس فانه كان تطويرا مميزا لدراسة التفكير لدى الحيوان .

اما مجال دراسة التفكير لدى الانسان فى حدود تعرضه لحل مشكلة فقد كان مجالا اكثر اتساعا من حيث ثراء المادة وان كان اكثر صعوبة من حيث الدراسة ، وقد اعتمدت الدراسة فى ذلك المجال اساسا على ان يفكر الفرد بصوت عال فى اثناء حله لمشكلة معينة ومن اولى الدراسات التى اجريت فى ذلك المجال الدراسة التى قام بها العالم الامريكى روجر Ruger ونشرها سنة ١٩١١ وكانت تقوم على اساس عرض بعض المشكلات الميكانيكية المطلوب حلها على الفرد بعد ان يطلب منه أن يعبر تعبيرا لفظيا عن الطريقة التى يتبعها فى اثناء حله للمشكلة • ومن اهم ملاحظه روجر فى أثناء تجاربه أن الكثير من الافراد يصلون الى الحل فجأة دون تفكير مسلسل ثم بعد ذلك يحاولون عن طريق الاسترجاع تحليل الطريقة التى توصلوا من خلالها الى الحل ، كما لاحظ روجر أيضا أن ذلك الوصول الفجائى لا يكون وصولا للتفاصيل بل وصولا للمبدأ العام أو النقطة الحرجة التى تنبعث منها وتليها خلوات الحل التفصيلية • اما العالم الالمانى « ك • دنكر » K. Duncker وهو احد تلامذة م • فيرتيمر M. Wertheimer رائد مدرسة الجشتلت فقد اعتمدت دراساته على مشاكل تحتاج الى قدر كبير من الفهم المجرد وكانت تعتمد كما هو الحال فى تجارب روجر على ان يعبر المفحوص لفظيا عن افكاره خلال حله للمشكلة ، وقد كانت النتائج التى توصل اليها دنكر متفقة تماما مع الاساس النظرى الذى وضعه فيرتيمر لمدرسة الجشتلت ، والذى يقوم على أن حل المشكلة يعتمد على ادراك العلاقات البنائية والوظيفية لموقف المشكل ، وبالتالى فهو ليس تطبيقا اوتوماتيكيا لعادات ثابتة سبق اكتسابها وتعلمها فى موقف محدد سابق ، وانما هو عملية ديناميه تنمو وتتحدد وفق كل موقف خاص • ويستخلص المؤلف من كل ذلك أن حل المشكلة يمر باربع مراحل :

اولا : التعرف على المشكلة . ثانيا : بحث المجال الواقعة فيه المشكلة . ثالثا : تحليل المشكلة وتكوين خطة عامة للحل أو للحلول الممكنة . رابعا : الوصول الى حلول جزئية ثم الى الحل النهائى الاخير . ولكن ينبغى ان يكون واضحا ان الامر لا يتم بتلك البساطة فهناك الكثير من العوامل التى تتدخل وتؤثر فى الموقف والتى ينبغى ضبطها والسيطرة عليها خلال التجارب كالخبرة او التعلم السابق الذى يؤثر على الاداء الحالى تاثيرا كبيرا ، وبالتالى يؤثر علي نتائج التجارب وكذلك الدوافع والمفاهيم ....الخ .

اذا ما طلب من انسان ان يصف حجرة طعام معينة مثلا فسوف يقول غالبا انها تحتوى علي مائدة ومقاعد وآنية للزهور ...الخ. رغم انه من المعروف ان ادراكاتنا الحسية تقف عند حدود ادراك اللون والحجم والرائحة والطعم ..الخ. بمعنى اننا لا ندرك « مائدة » ولا « مقاعد » ولا « زهورا » ولكننا ندرك لونا معينا ، وحجما معينا وشكلا معينا الى آخر تلك المدركات الحسية المباشرة .. فما الذى يحدث ؟ ان ما يحدث هو فى الحقيقة سمة تميز التفكير الانسانى ، هى استخدام المفاهيم Concepts . فبدلا من الوصف الحسى التفصيلى للمدركات فاننا نصنفها مباشرة وفقا لمفاهيم جاهزة • فنحن حين نطلق مفهوم « الزهور » مثلا فنحن نعنى به تجميعا لادراك معين للون وادراك معين للرائحة وادراك معين للشكل ، بحيث اذا ما توفرت تلك المجموعة من المدركات المختلفة فى وقت واحد اطلقنا عليها مفهوم « الزهور » . ولا ينبغى أن نفهم من تعبير اطلاق المفهوم انه يرتبط حتما بوجود تعبير لغوى معين عنه • فالطفل مثلا يستطيع التمييز بين مجموعات المدركات المختلفة وبغير من استجاباته وفقا لذلك التمييز قبل ان يستطيع ان يطلق على كل مجموعة منها كلمة تعبر عن مفهوم معين . فالمفهوم اذن استجابة لمجموعة مكثفة من المثيرات أو المدركات ولكنها استجابة تتميز بصفات ثلاث : اولا : ضرورة توافر قدر من عمومية وشمول التطبيق بمعنى انه اذا ما صادفنا شيء جديد امكننا أن ندرجه تحت أكثر المفاهيم شبها به ، ويستتبع ذلك أن يكون ذلك المفهوم قابلا لان يعمم علي المواقف المشابهة . ثانيا : ضرورة توافر قدر من التمييز بين الحالات التى ينطبق عليها المفهوم ، ولا تتعارض تلك الخاصية مع الخاصية الاولى اى العمومية . فالطماطم والجزر والبنجر مثلا تندرج جميعا تحت مفهوم « الخضروات » ، وفى نفس الوقت تختلف نسبيا بعضها عن البعض من حيث الرائحة واللون والشكل ... الخ . وبالتالى فينبغى الا يؤدى تطبيق المفهوم العام الى محو تلك الفروق المميزة بين شيء وآخر بحيث تدرك جميعا على انها شيء واحد فحسب . ثالثا : انه لا يمكن أن تندرج مجموعة معينة من الاشياء او الحوادث تحت مفهوم واحد بشكل مستمر وثابت بل ينبغى ان تتوافر قابلية تغير توزيع تلك المجموعة بتغير المفهوم؛ فمفهوم « اللون الاحمر » مثلا قد يجمع بين الطماطم والورد والفراولة والدماء ، ولو غيرنا ذلك المفهوم واستبدلنا به مفهوم الطعام مثلا فسوف نستبعد من المجموعة الورد والدماء ، ثم لو استبدلنا به مرة أخرى مفهوم « السيولة » فسوف لا ندرج تحته سوى الدماء مستبعدين الطماطم والورد والفراولة .

ان استخدام المفاهيم ييسر لنا تيسيرا كبيرا التعامل مع العالم الخارجى ، وتبادل الخبرات مع الآخرين . انه نوع من تلخيص المدركات . ويعرف و. ا. فيناك W.E. Vinacke المفهوم بانه أساسا نظام من الاستجابات المتعلمة تهدف الى تنظيم وتفسير المدركات الحسية . ويفرق فيناك بين نوعين من المفهومات : مفهومات خارجية يتفق عليها الناس جميعا ، فمفهوم « كلب » مثلا يتفق الناس جميعا على انه تجميع لمدركات حسية معينة بشكل معين وحجم معين واصوات معينة وصفات معينة ...الخ. ومفهوم داخلى خاص بكل فرد ، ويختلف من فرد لآخر وفقا للخبرات الخاصة بكل فرد ، فنفس المفهوم السابق ـ « الكلب » ـ مثلا قد يكون له دلالة تثير الخوف عند فرد معين وتثير الشفقة عند آخر وتثير الاشمئزاز عند ثالث وفقا للخبرات السابقة لكل منهم • اما العالم ج.س.برونر J.S. Bruner فقد عرف المفهوم بانه نوع من التصنيف ، ثم ميز بين نوعين من ذلك التصنيف : نوع تطابقى بمعنى أن الشيء المعين يظل مندرجا تحت مفهوم معين حتى لو تغيرت صفاته أو بعبارة اخرى فانه رغم تنوع واختلاف المثيرات

فانها تظل تدرك على أنها نفس الشيء ، فنحن قد نتعرف على طفل معين في سن الخامسة مثلا ثم نتعرف عليه وقد اصبح رجلا في سن الثلاثين ثم نتعرف عليه مرة أخرى وقد اصبح عجوزا ، فاننا بالرغم من اختلاف شكله وسلوكه نظل ندرك انه نفس الشخص . اما النوع الآخر من المفهومات في رأى برونر فهو النوع المتكافيء ، ومن خلاله تعامل الوحدات المختلفة على أنها متساوية او متشابهة في ضوء غرض معين والطماطم والخس مثلا كلها تندرج تحت مفهوم « الخضروات » .

●

والآن وقد القى المؤلف بعض الضوء على ما نعنيه بكلمة « المفهوم » بقى ان نعرف كيف يتم تكون المفاهيم لدى الانسان ؟ هل تتكون طفره واحدة ؟ أم تمر بمراحل منذ الطفولة حتى النضج ؟ يذكر المؤلف في البداية ان دراسة المفهوم عند الطفل دراسة صعبة ومعقدة ، والصعوبة الاولى التي تواجه الباحثين في هذا الموضوع هي انهم يواجهون ضرورة تغيير الوسائل التي يتبعونها عند ما يدرسون الراشدين فتلك الوسائل التي تعتمد على القراءة والكتابة ينبغي أن تستبعد تماما ، كما ينبغي على الباحثين أن يتغلبوا على صعوبة خاصة بالبحث في مجال الاطفال ، وهي ان الطفل لا يقبل على التعاون مع الباحث الا بعد جزاء ومحاولة شاقة .. هذا من حيث اسلوب التعامل مع الاطفال . اما من حيث النتائج التي قد تسفر عنها الدراسات فهي أيضا اكثر تعرضا للبعد عن الموضوعية من نتائج الدراسات التي تجرى على الراشدين ، فهي من ناحية تعتمد على تفسير الباحث لما يقوله الطفل وهو امر يصعب ان يكون موضوعيا ، ومن ناحية اخرى فالطفل نفسه قابل للايحاء من جانب الراشد مما يؤدي - اذا لم يلتزم الباحث جانب الحذر الشديد - الى الوصول لنتائج خادعة تماما . وتتخذ دراسات المفهوم عند الطفل احد اسلوبين : اما ان يناقش الباحث الطفل مناقشة مفتوحة يحاول من خلالها ان يدفعه الى التفكير في ايجاد حل لمشكلة معينة ، واما ان يصطنع امام الطفل مشكلة معينة ويساله عن تفسير لها كان يقلب انا على شعلة نار فتنطفيء ، ثم يسال الطفل تفسيرا لذلك .

ومن أبرز العلماء الذين تصدوا لدراسة تطور المفهوم لدى الطفل العالم الفرنسي ج.بياجيه J. Piaget وقد لاحظ بياجيه ان الحاجة للتفسير في مجال الطبيعيات ادت بالعلماء الى تطبيق اساليب وقواعد الرياضة البحته في مجال التجارب الطبيعية ، مما ادى الى ظهور علوم الطبيعيات الرياضية Mathematical Physics ، وبالتالي فقد اخذ بياجيه على عاتقه محاولة ان يقيم نظرية تطبق المنطق الخالص Pure Logic في مجال علم النفس التجريبي تمهيدا لاستخلاص منطق خاص بمجال الدراسات النفسية هو المنطق النفسي Psycho-Logic ورغم أن هذا الاتجاه الذي بياجيه قد ادى - فيما يرى المؤلف - الى صعوبة تناول مفهوماته وافكاره لاسرافها في التعقيد ، فان تلك المفهومات وتلك الافكار قد تميزت بخصوبة نادرة في مادتها حتى لقد اصبحت علامة مميزة من علامات التطور في دراسة المفاهيم عند الاطفال . ونظرة بياجيه لموضوع تكون المفهوم عند الطفل نظرة تطورية ، بمعنى انها تفترض أن عملية تكون المفهوم لا تتم فجاة ولا طفرة واحدة بل هي تنمو تدريجا ، وبالتالي فلقد حاول بياجيه ان يميز بين المستويات المختلفة او المراحل المختلفة المتتالية في تطور المفاهيم ، وهو يرى ان استخدام المفهوم هو في الاساس وسيلة من وسائل التكيف كما أنه يرى أن نمو القدرة على التكيف يتميز بعاملين : اولا : مدى قدرة الكائن على تغيير اتجاهه أو ما يسمى بمرونة الاتجاه او القدرة على التخلي عن عادات قديمة . فالطفل مثلا اذا اخفينا منه لعبة تحت وسادة معينة وتعلم كيف يخرجها من مكانها ثم اخفيناها تحت وسادة اخرى فان قدرة الطفل على تغيير اتجاهه الأول وتوجيه بحثه الى الوسادة الاخرى تعبر عن قدرته على التكيف . اما العامل الثاني فهو انتقال محددات السلوك من الخارج الى الداخل بمعنى الانتقال من مجرد المدركات الحسية الى ادراك العلاقات والرموز وهي امور لا توجد في الخارج بقدر ما هي نظام داخلي ينظم تلك المدركات الخارجية .

ويقسم بياجيه وفقا لنظرته التطورية نمو الطفل من حيث القدرة على التفكير الى خمس مراحل ، ويقرر بياجيه في البداية ان ذلك لا يعني أن كل طفل بالحتم والضرورة يمر بالمراحل الخمس ، ويمر بها جميعا في الاوقات المحددة ، ولكن الامر يخضع للفروق بين الافراد ، فقد لا يتعدى فرد معين المرحلة الثالثة مثلا من حيث نمو قدرته على التفكير ، في حين ان فردا آخر قد يعبر المراحل الخمس في سن لا يكون الاطفال العاديين قد وصلوا فيها بعد الى المرحلة الرابعة مثلا . والمراحل الخمس التي يتحدث عنها بياجيه هي :

١) المرحلة الحسية الحركية Sensori-Motor وفيها يقتصر نشاط الطفل على الافعال الحركية من تناول للاشياء وتقليب لها ، وان كنا نستطيع ان نلمح خلال تلك الافعال ارهاصات بالسلوك الذكي ، وتستمر تلك المرحلة مدة سنتين منذ الميلاد .

٢) مرحلة الافكار قبل الادائية Pre-operational thought
وتتميز تلك المرحلة باكتشاف الطفل للعبة التقليد واستغراقه فيها ، وبالتالي بداية اكتشافه وممارسته للرموز وفي نفس الوقت بداية ممارسته المبكرة للغة ، وتمتد تلك المرحلة الى السنة الرابعة .

٣) مرحلة الافكار البديهية Intuitive thought ويرتبط التفكير في تلك المرحلة بالعوامل الادراكية ، وان كانت القدرة على ربط تلك العوامل الادراكية المختلفة في علاقات منطقية متشابكة لا يمكن تمييزها في تلك المرحلة وتستمر تلك المرحلة حتى سن السابعة .

٤) مرحلة الاداء العياني Concrete Operations وتتميز تلك المرحلة باكتساب الطفل لمفاهيم المكان والزمان ؛ ويستطيع الطفل بناء على ذلك المقارنة واصدار الحكم بالنسبة لاسبقية حدث على آخر او لاستغراقه وقتا اكبر من الآخر او أقل . ويستطيع الطفل ايضا الربط بين الزمان والمكان فيذكر ان حادثة معينة مثلا وقعت في وقت معين وفي مكان معين كذلك .

ولكن كل ذلك لا ينفى انه حتى باكتساب تلك المفاهيم لم تكتمل بعد قدرة الطفل على التجريد اكتمالا تاما ، وتستمر تلك المرحلة حتى سن الحادية عشرة .

٥) مرحلة الاداء الاصولى Formal Operation وتبدا ببداية المراهقة التى تعد فى نفس الوقت بداية اكتساب الاداء المنطقى وبداية الانتقال من مستوى التجميعات العيانة الى مستوى جديد . فبينما كان الاطفال فى المراحل الاربع السابقة مستغرقين فى النشاطات الحسية الحركية ، والاداءات العيانية ، فالمراهق يفكر فيما وراء الاعمال الراهنة أو الاداءات العيانية ، انه يضع الفروض ويحاول اختبارها ، وتمتد تلك المرحلة حتى سن الرابعة عشرة .

●

ان الباحثين فى مجال لتفكير الانسانى يحاولون قدر الامكان استبعاد اثر الخبرة السابقة لضمان صدق نتائج دراساتهم ، الا اننا فى الحياة العادية لا يمكن ان نستبعد اثر الخبرة السابقة على تفكيرنا او تفكير الآخرين . فما هى تلك الخبرة السابقة ؟ انها تجاربنا السابقة ، انها ما سبق ان تعلمناه . ولذلك فان دراسة التعلم تشكل دعامة اساسية فى فهمنا لعمليات التفكير . وقد افرد المؤلف فصلين كاملين أوضح فيهما أن التفكير هو الى حد كبير نوع جديد من التعلم او تطبيق لتعلم قديم فى موقف جديد ، وان اصطلاح التعلم قد يطلق بمعناه الضيق على عمليات الارتبـــاط الشرطي أو تعميم الاثارة او تمييز الاستجابة ... الخ . ولكنه بمعناه العام يغطى كل التغيرات التى تطرأ على السلوك والتى تتاثر بالتدريب السابق ، او على حد قول د. م. جونسون D.M. Johnson ان السلوك التكيفى يتدرج على محور معين طـــرفه الادنى التعلم الشرطي البسيط وطرفه الاعلى حل المشاكل . ورغم الدور الكبير الفعال الذى يلعبه التعلم فى عمليات التفكير فاننا لا نستطيع ان نعتبر التعلم هو العامل الوحيد المتضمن فى التفكير . قد يكون التعلم هو اهم العوامل التى تؤثر فى تشكيل نمط عمليـــات التفكير ونتاج تلك العمليات ، ولكن هناك عوامل اخرى كثيرة تتضمن دوافع المفكر ومهاراته ومدركاته وبنـــاء شخصيته وارتباطاته الاجتماعية ....الخ. وحتى الآن لم تتمكن اية معـــالجة لتلك المتغيرات ، سواء تناولتها منفصلة او مجتمعة ، من ان تزودنا الا بقدر محدود جدا من معرفة مسببات التفكير أو محدداته ، او بعبارة اخرى ما الذى يجعلنا نفكر بتلك الطـــريقة بالذات لا بغيرها .

ان التساؤلات التى تثار حول عملية التفكير تساؤلات عديدة . ومن أهم تلك التساؤلات ما هي العوامل التى تساعدنا على توجيه تفكيرنا فى اتجاه معين ؟ كيف يمكننا ان نفكر فى شيء معين ونستبعد بقية الاشياء ؟ ان الاجابة على تلك الاسئلة تجعلنا نرتاد مجالا خصبا اهملت ارتياده الكثير من النظريات اعتمادا على انه مجـــال معتمد على الراى الشخصى ولا يتعلق بوقائع محددة خاضعة للقياس الموضـــوعى بل انه نوع من التامليل والتفسير أكثر منه وصفا أو تحليلا . ومـــع ذلك فان الاجابة العامة عل تساؤل شامل قد تنير الطريق امامنا لتفهم جزء مهم من عمليات التفكير . ما الذى يجعلنا نفكر بالذات فى حـــل للمشاكل غير المحلولة ؟ ان الاجابة البسيطة على هذا السؤال هى أن المشكلة غير المحلولة تعتبر أمرا غير عادى وبالتالى فهى تستثير تفكيرنا الي أن تصبح امرا عاديا او مفهوما ، أى الى أن تحل . ونحن حين نصف السلوك الانسانى عموما بانه سلوك مدفوع Motivated فنحن نعني فى نفس الوقت انه سلوك له هدف محدد ، ومن هنا فان تناولنا لموضوع التفكير كسلوك انسانى يوجب علينا ان نلم بموضوع الدوافع كعـــامل مؤثر ومحدد وفعال بالنسبة لعمليات التفكير . ويعرض المؤلف للعديد من النظريات التى تناولت موضوع الدوافع وارتبـــاط تلك النظريات بموضوع التفكير ، مستخلصا فى النهاية ان الدوافع عامل جوهرى فى التفكير ولكنها لا ترتبط دائما وبصورة مباشرة بشكل ومحتوى نتاج التفكير ، فعمليات التفكير ونتائجها قد تتشـــابه بل وتتطابق رغم انها قد تتم فى ظل دوافـــع متبـــاينة شديدة الاختلاف .

●

ويفرد المؤلف فصلا مستقلا لدراسة العلاقة بين اللغة والتفكير فيبدأ بمناقشة الفكرة القديمة التى قالها افلاطون عن انه فى التفكير تتحدث الروح الى نفسها بمعنى ان التفكير نوع من الحديث بين الانسان ونفسه » وقد اوضح المؤلف كيف ان بعض العلماء المحدثين مثل ج.ب. واطسن J.B. Watson يرجعون التفكير الى نفس ميكانيزمات الكلام بل يصفونه بانه نوع من الكلام الباطنى او الذى فقدت مظاهره المحسوسة . ويرى المؤلف ان مكونات التفكير من قدرات ومهارات واستعدادات ...الخ. والتى يمكن ان ترجع الى الادراك والتعلم والدوافع والقـــدرة على التجريد .. الخ ـ تفقد مفهوماتها اذا استبعدنا عامل اللغة بل وقد يقف ذلك الاستبعاد بالانسان عند حدود المحـــاولة والخطأ البدائية . ولكن ذلك لا يعني تطـــابقا تاما بين اللغة والتفكير بل ان هناك كثيرا من عمليات التفكير لا تصحبها كلمات ; ولا نعنى بذلك انـــه لا يصحبها نطق فحسب ولكن ما نعنيه هو انه لا يصحبها اى نوع من الكلمات منطوقة او غير منطوقة بل انها تكون فى الاساس اقرب الي النشاط التخيلى منهـــا الى النشاط المنطقى القائم على اللغة . ويستشهد المؤلف فى هذا الخصوص بدراسات العالم ج. رايل G. Ryle

ويفرد المؤلف ايضا فصلا عن نوع خاص من التفكير هـــو التفكير المبدع او الخلاق فيعرض لبعض الدراسات الهامة فى ذلك الخصوص مثل دراسة ب. جيزيلين B. Ghiselin فى كتابه « عملية الخلق » ، ودراسة ب. ماكيلار B. McKellar فى كتابه « التخيل والتفكير » مستخلصا ان هناك مرحـــلة من مراحل التفكير الخلاق تتم فى مستوى لا شعورى بالنسبة للمفكر يبرز فيها بشكل غامض ومفاجيء اتجاه جديد للحل يتناوله المفكر بعد ذلك بالصقل والصياغة .

ويختتم المؤلف كتابه بتوضيح انه رغم ان موضوع التفكير قد طـــرقه كثيرون من الفلاسفة والعلماء منذ افلاطون وارسطو حتى الآن ، فما زال امامنا طريق طويل قبل ان نستطيع ان نقول اننا قد تخطينا تماما مرحلة الفـــــروض النظرية فى معرفتنا بالتفكير .

قدري حفني

الخيال الرومانسي

تأليف سير/سيسل موريس باورا
طبعة اكسفورد ١٩٦١

THE ROMANTIC IMAGINATION
Sir Cecil Maurice Bowra
Oxford Paperback, 1961

صدر هذا الكتاب للمرة الأولى عام ١٩٥٠ ، واعيد طبعه عام ١٩٥٧ ، ثم صدرت طبعته الحالية عام ١٩٦١ . وهو مجموعة من المحاضرات القاها المؤلف فى أثناء عمله استاذا زائرا بجامعة هارفارد، وتناول فيها موضوع الخيال الرومانتيكي وفى ذهنه هدف محدد ، هو أن يدحض ما يشاع عن الحركة الرومانتيكية من انها هروبية من الواقع فى جوهرها ، ومن أن الكتابات الصادرة عنها لا تزيد فى قيمتها عن مجرد وسيلة محببة للتسلية ، وان يثبت بالنص والتفسير أن الشعراء الرومانتيكيين الانجليز كان لهم نوع من الأساس الفكرى المشترك ، وان اختلفت مظاهره فيما بينهم تبعا لما كانوا يتميزون به من اعتزاز عارم بفرديتهم .

ويضم الكتاب اثنى عشر فصلا ، يحاول المؤلف فى أولها ان يوضح الأساس الفكرى للرومانتيكية ، الذى يقوم على اعتبار الخيال ملكة الهية خلاقة منحها الله للبشر ليغرس فيهم قبسا ربانيا ، ويحمل هذا الفصل عنوان « الخيال الرومانتيكى » .

وتلى ذلك عشرة فصول ، يتناول المؤلف فى كل منها احد كبار الشعراء الرومانتيكيين الانجليز ، فيعرض اعماله عرضا تحليليا يخرج منه بايضاح الخط الفكرى الأساسى للرومانتيكية فى أعمال الشاعر ، وببيان ما يتميز به انتاجه من خصائص فردية .

وفى آخر فصول الكتاب ، يلخص المؤلف ما حققه الشعراء الرومانتيكيون من الناحيتين الفكرية والفنية .

ويبدأ المؤلف الفصل الأول من الكتاب باتخاذ الخيال المبدع الخلاق Imagination أساسا للتمييز بين الحركة الرومانتيكية وبين عصر العقل الذى سبقها مباشرة فى القرن الثامن عشر ، حين كان الشعر يسوده الخيال السلبى Fancy ويشترط فيه أن يخضع لحكم العقل ، ويكون صادقا فى تصوير المشاعر التى كان ذلك القرن يفضل أن يسميها بالأحاسيس Sentiments . ثم ظهرت الحركة الرومانتيكية نتيجة لتزايد الايمان بالفرد وبما فى روحه من قبس الهى يضفى عليه القدرة على الخلق من خلال الخيال المبدع . وبينما كانت القيم السائدة فى عصر العقل تحتم كبح جماح هذا الخيال كى لا يغلو فى الشطط ، فقد رأى الرومانتيكيون أن هذا الخيال بعينه هو الذى يجعل منهم شعراء ، وأن اعتراض سبيله يعتبر كبتا لعنصر حيوى لا غنى عنه لوجودهم كله .

ويمضى المؤلف بعد ذلك ليربط بين هذا التحول فى الرؤيا الفنية للشعراء وبين التغيرات الأخرى المعاصرة فى ميادين الفكر الدينى والفلسفى . فقد نهضت قيم عصر العقل على فلسفة لوك وتفسيرات نيوتن العلمية للعالم الخارجى ، حيث كان لوك يرى أن مهمة العقل فى الادراك مهمة سلبية لا تزيد على مجرد تسجيل الانطباعات التى يتلقاها من خارجه . وكان هذا الرأى يتفق مع الاتجاه الذى سارت فيه التأملات العلمية فى ذلك العصر ، وهى التأملات التى بلغت قمتها فى اكتشافات نيوتن التى فسرت العالم الخارجى تفسيرا ميكانيكيا فى ضوء قوانين طبيعية صارمة . وكان لوك يرى أن مظاهر الطبيعة كلها تنطق بوجود الخالق ، بينما رأى نيوتن ان القوانين التى اكتشف أن العالم يسير وفقا لها لا يمكن ان توجد أصلا الا اذا كان هناك من وضعها منذ البداية ، ألا وهو الخالق الأعظم . ومن هذا يتبين ان التفكير الميتافيزيقى والتفكير العلمى فى عصر العقل يلتقيان معا حول الايمان عن طريق المتابعة المنطقية لجزئيات الوجود والعالم الخارجى متابعة صاعدة تبدأ من افتراضات عقلانية وتنتهى الى الايمان بالخالق عن طريق الاقتناع .

أما الرومانتيكية ، فهى ترى أن الايمان الدينى يصدر عن الاحساس والخبرة الذاتية أكثر مما يصدر عن العقل والمناقشة، وأن هذه التفسيرات الآلية تتجاهل المشاعر العميقة الكامنة فى نفس البشر . فالايمان عند الشعراء الرومانتيكيين بداية يصدرون عنها وليس نهاية ينتهى اليها جدلهم . وآية الله عندهم هى الخيال المبدع الخلاق الذى اودعه الله فى البشر قبسا من ذاته. فوليم بليك يرى أن هذا الخيال المبدع هو مظهر نشاط الله من خلال الروح الانسانية ، ومن ثم فان ما يبدعه الخيال هو خلق ربانى ، كما أن الانسان يحقق طبيعته الروحية تحقيقا كاملا ونهائيا فى هذا الخيال . ويرى كولردج أن : « الخيال الأولى ... هو القوة الحية والوسيط الأول فى كل الادراك الانسانى ، وهو تكرار ـ فى العقل المحدود ـ لفعل الخلق الأزلى الكامن فى الكينونة اللانهائية للذات » .

ويمضى المؤلف بعد ذلك يعدد الأمثلة على أن هذين المفهومين المتناقضين للخيال ليسا جديدين ، وانما سبق وجودهما فى العصر الاليزابيثى ، بفارق واحد هو أنهما فى ذلك العصر كانا متعايشين داخل اطار ثقافى يجمع بينهما ويعانى مما يثيرانه فى داخله من تناقض وصراع . ولا شك أن التقدم العلمى الذى أعقب العصر الاليزابيثى كان له أثره فى سيادة الاتجاه العقلانى فى القرن الثامن عشر ، حتى قويت شوكة الرومانتيكية فى أواخر ذلك القرن وأوائل القرن التاسع عشر فتمردت عليه ، وأعادت للروح مركزها المتميز الذى أنكره لوك فى فلسفته ، وان كان الميتافيزيقيون الألمان قد راحوا يؤكدونه فى ذلك الحين .

والواقع أن الرومانتيكيين ـ فى رفضهم لما قدمه لوك ونيوتن من تفسيرات للعالم الخارجى ـ كانوا يطيعون حافزا داخليا يدفعهم الى استكشاف عالم الروح بصورة اكمل واوفى . فقد كان كل منهم يؤمن بوجود نظام للكون غير الذى نراه ونلمسه ، ويسعى الى ادراكه بطريقته الخاصة سعيا مخلصا ، مستهدفا

النفاذ الى حقيقة باقية ثابتة واستطلاع أسرارها ، ومن ثم التوصل الى فهم أوضح لمعنى الحياة وقيمتها .

لقد سعى مفكرو عصر العقل وعلماؤه الى فهم العالم الخارجي ، أما الشعراء الرومانتيكيون فقد كان موضوعهم هو الانسان الذى خلقه الله على صورته كمخلوق روحى فى جوهره، ولذا فان الخبرات التى استمدوا منها شعرهم خبرات تتجاوز ما تنبىء به الحواس ، وان اتخذت من هذه الحواس وسيلة أولية لها فى كثير من الأحيان .

ويعتمد المؤلف فى عرض أفكار هذا الفصل والتغلب على صعوبتها على ايراد مقتطفات من كتابات مفكرى عصر العقل مثل فرانسيس بيكون ، ومقابلتها بمقتطفات من كتابات الشعراء الرومانتيكيين مثل كولردج وبليك بصفة خاصة ، باعتبارهما الشاعرين اللذين اهتما بتدوين أفكارهما الفلسفية دون الاقتصار على تنفيذها شعرا . وهو لا ينسى أن يكرر ويؤكد الاختلاف الفردى بين شعراء الرومانتيكية فى تناولهم للحقيقة المطلقة الباقية وتأسيس شعرهم عليها ، على الرغم من اشتراكهم جميعا فى الايمان بها ، وأن هذا الايمان ليس ميتافيزيقيا خالصا ، وانما هو يبلغ ميتافيزيقيته من خلال المادة ، لأن القوى الخفية التىتسير هذا الكون ــ فى رأى الرومانتيكيين ــ تمارس مهمتها فى العالم الخارجى المرئى ومن خلاله ، مما يتطلب من الشاعر درجة عالية من الحساسية المادية والاستجابة العميقة للمؤثرات الخارجية على الحواس ، حتى يتمكن الشاعر من أداء مهمته فى الكشف عن سر الحياة .

ومن هذا المنطلق سار كل من الشعراء الرومانتيكيين فى طريقه الخاص ، فوصل بليك عن طريق المحسوسات الى الحال الاستشرافية التى أسماها « الخلود » ، وشعر بانه حر فى خلق عوالم جديدة حية . فهو ليس صوفيا يتلمس طريقه الى الله فى الظلام بقدر ما هو صاحب رؤيا يقول عن نفسه :

« اننى فى حضرة الله بالليل والنهار ،

وهو لا يدير وجهه عنى أبدا » .

أما وردزورث ، فرأى أن الخيال يجب أن يخضع أولا للعالم الخارجى ، لأن ذلك العالم ليس آليا ميتا ، وانما هو حى تنتشر فيه روحه الخاصة المتميزة عن روح الانسان ، ولو فى الحياة التى نعرفها على الأقل . وليس هذا بالأمر الغريب على وردزورث ، الذى تشكلت حياته فى جميع مراحلها بالطبيعةالخارجية التى كان لها أعمق الأثر فى أفكاره وأحاسيسه ، مما جعله يؤمن بانه يساعد على تقريب روح الطبيعة هذه من روح الانسان ، ليبين «بالكلمات التى لا تتحدث عن شىء أكثر من كينونتنا » مدى روعة التوافق بين العالم الخارجى وبين عقل الفرد .

ورغم اختلاف شللى عن سائر الرومانتيكيين ، الا أنه لا يقل عنهم تعلقا بالخيال المبدع ، وفى رأيه أن الشاعر نبى ، لا يقتصر على ادراك الحاضر ادراكا عميقا ، وانما يتعدى ذلك الىاكتشاف القوانين التى يجب تنظيم هذا الحاضر على مقتضاها ، لأن الشاعر يشارك عن طريق رؤياه فيما هو خالد لا نهائى أوحد .

فالرومانتيكيون يجمعون اذن على أن مهمتهم هى أن يتوصلوا من خلال الخيال المبدع الى ادراك نظام استشراقى يشرح عالم الظواهر ولا يقتصر على مجرد تفسير المرئيات ، وانما يتعدى ذلك الى تفسير آثار هذه المرئيات على البشر ، لأن تسارع نبضات القلب فى حضرة الجمال مثلا لابد وأن يكون مصدره تلك القوة التى تسير الكون . وهم يسعون الى ادراك هذا النظام عن طريق الخلق ، دون أن يكون ذلك الخلق مجرد حلم . فقد أصروا على أن يكون ما يخلقونه حقيقيا ، لا بالمعنى الضيق لكلمة « حقيقى » ، وانما بالمعنى العريض الذى يصبح هذا الخلق طبقا له نموذجا لما هو أبدى باق . ولما كان الرومانتيكيون شعراء، فقد عبروا عن رؤاهم بكل ما فى الشعر من غنى وثراء ، قائلين ان الخلق بالنسبة لهم ضرورى جوهرى . فبليك يقول :

لابد لى أن أخلق نظاما والا أصبحت عبدا لنظام رجل آخر ،
وليس لى أن أناقش وأقيس ، ان مهمتى هى الخلق .

●

ويمضى المؤلف بعد ذلك يستعرض فى كل فصل من الفصول التالية الانجاز الفنى لأحد كبار الشعراء الرومانتيكيين . فوليم بليك يجمع بين الصوفية المغرقة فى ميثولوجيا ذاتية أبدعها من أفكاره ومعتقداته الخاصة وبين المقدرة الفنائية التى تبلغ فى بساطتها مبلغ الاعجاز . وهو فى ديوان « أغانى البراءة والخبرة » يقدس البراءة باعتبارها الحال المثلى ويرى أن الخبرة لا تزيد عن مجرد تدهور تدريجى من حال البراءة القدسية الى حال تضيع فيها نصاعة هذه البراءة عندما تنوشها وتلطخها أوحال الفساد الدنيوى الحافل بالأثقال والقيود . أما دواوينهالصوفية مثل « كتاب ثل » ، فهى نبوءات مغلفة بالرمز لا تكاد تفهم الا بعد دراسة دقيقة لميثولوجيا بليك الخاصة المبتكرة . وهو يرى ان الحمل ــ رمز البراءة ــ بعد أن تدمره الخبرة المفسدة ، يصبح أملا منتهيا ، ولا يعود للعالم صلاح الا بسطوة النمر ، رمز البطش العادل ، الذى لا يستطيع غيره أن يطهر هذا العالم بلا هوادة .

●

والفصل الذى يخصصه المؤلف بعد ذلك لكولردج يهتم أساسا بمناقشة وتحليل قصيدة « البحار العجوز » ، التى أصبحت ــ منذ أن ألفها كولردج ــ عينا من عيون الشعر الانجليزى الكلاسيكى التى كتبت عنها عشرات الكتب والدراسات . وهو يجمع بين هذه القصيدة وبين قصيدتى « كريستابل » و «قبلاى خان» لنفس الشاعر ، ويضع الثلاث فى صعيد واحد من حيث معالجتها جميعا لموضوعات خارقة للطبيعة ، ثم يقرر ان « البحار العجوز » هى وحدها الكاملة بين هذه القصائد ، لأن كولردج حقق فيها ما سعى اليه منذ البداية . وفى رأى المؤلف أن القصيدة تجمع عناصر عديدة ، فهى انتصار للخير من خلال التوبة الى الحب ، وهى نقد للحياة المحسوسة باعتبارها زائلة ، وهى سجل باق لعديد من المشاعر الانسانية البدائية التى لايخلو منها ضمير البشر فى أى عصر من العصور ، مثل الاحساس بالذنب ، وتأنيب الضمير ، والمعاناة الروحية ، والكراهية والغفران ، والحزن ، والفرح . فالقصيدة سجل لخبرة جامعة فى صورة بالغة التركيز ، استخدم فى التعبير عنها تكنيك الحلم الذى يحدث فيه الانتقال من حالة الى أخرى بصورة مفاجئة ، وان كانت الصور الشعرية المستخدمة تكاد أن تخرج من الأبيات

لتستوى مادية ملموسة تخاطب الحواس مباشرة . وفى راى المؤلف أن القصيدة تتضمن ـ بالاضافة الى ذلك كله ـ شيئا أكثر من مجرد المعالجة الخيالية لهذه المشاعر من خلال الحلم والوهم . فهى تعالج ايضا قضايا أزلية تتعلق بالحق والباطل ، وبالجريمة والعقاب ، باسلوب رمزى قد لا يفصح عن نفسه مباشرة ، ولكنه لا يترك القارىء دون أن يثير فيه شيئا من القلق والتساؤل . ويورد المؤلف فى هذا الموضع فقرة مما كتبه كولردج نفسه عن ماهية الرمز ليدلل على ان هذا هو ما التزم به الشاعر فعلا فى قصيدته . ويختتم المؤلف الفصل مقررا ان كولردج وضع فى هذه القصيدة بالذات أكبر قدر من ذاته ، وانها اكثر اعماله كشفا عن كيانه الداخلى الذى عانى الكثير مما تعرض له الشاعر من صراع دائم بين الحقيقة والحلم ، بين دفء الروابط الانسانية وبرودة الوحدة التى لافكاك منها لروح الشاعر الملهم . ورغم ذلك ، فان القصيدة صرخة ايجابية تعبر عن ايمان كامل ، يستمد قوته من قيامه على حقائق العالم الحى وحقائق القلب الانسانى معا .

●

وفى الفصل الرابع ، يعـــــرض المؤلف لوردزورث من خلال قصيدته « انشودة للخلود » ، فيـــرى أن الذى اوحى بها هو التساؤل الذى ملأ نفس وردزورث، حين ادرك فجأة ان استجابته التلقائية للطبيعة التى وهب لها حياته قد ضعفت ، وان هــذه الطبيعة قد تخلت عنه ، فحرمته من ينبوع اروع قدرة يعتز بها الشاعر .

ومن نقطة البداية هذه ، يلخص لنا المؤلف فلسفة وردزورث الفنية التى انتهت به فى احدى المراحل الى القول بالأحدية ، أو حلول الروح الالهى وانتشاره فى الطبيعة والبشر ، الذين يملك كل منهم بذلك قبسا من هذا الروح المقدس الخلاق . ويربط المؤلف بين الظروف التى كتبت فيها هذه القصيدة والظروف التى كتب فيها كولردج « انشودة الانقباض » ، فقد كان الشاعران آنئذ يقضيان معظم اوقاتهما معا ، حيث أصدرا معا ديوان «مقطوعات قصصية غنائية» فى عام ١٧٩٨ ، وكان بمثابة اعلان حرب من حركة رومانتيكية بلغت أشدها على الشعر الكلاسيكى لعصر العقل الذى اصابته الشيخوخة .

ولكن المؤلف يقرر أن وردزورث كان يتصف بصلابة ومقـدرة على القتال يفتقر اليها كولردج ، ويدلل على ذلك بمقتطفات من اشعار كتبها كل منهما عن موضوعات واحدة ، ثم يخرج من ذلك بان الخوف الذى يعبر عنه وردزورث فى بداية «أنشودة للخلود» ليس خوفا استسلاميا ، وانما هو أشبه بالتمهيد أو استجماع القوى للعودة الى السيطرة على موضوعه . فالطبيعة لا تغمـر وردزورث كما هى الحال مع كولردج ، وانما هى خارجة عنه ، مهمتها ان توقظ فى نفسه قوى الخلق والابداع الكامنة فيه ، ولا التى يستمدها من الطبيعة الخارجة عنه مثل كولردج .

وفى راى المؤلف أن الفرق بين كولردج ووردزورث هو ان الأول كان عبدا لخياله ، فى حين ان الثانى كان يطوع هذا الخيال ، ومن ثم فهو اقدر على اعتصار الشعر من مصادر اكثر تعددا وتنوعا لانه يتمتع برؤيا اكثر شمولا تتيح له قدرة أكبر على الخلق .

وبعد أن يستغرق المؤلف صفحات كثيرة فى المقـــارنة بين كولردج ووردزورث ، يعود فيقرر ان قصيدة «أنشودة للخلود» كانت ، رغم ذلك كله ، دليلا على ما يتهدد وردزورث من نضوب رؤياه ، ثم يتتبع بعضا من التعديلات الكثيرة التى أدخلهـــا الشاعر على نفس هذه الانشودة فى آخريات ايامه ، ويستـــمد منها الدليل على صحة دعواه .

●

وعندما يتناول المؤلف « شللى » فى الفصل الخامس ، يقـرر منذ البداية أنه يختلف عن سائر الشعراء الرومانتيكيين فى أنه كان يشكل افكاره المجردة اولا ثم يفسر خبراته من خلال هـــذه الأفكار ، فى حين أن وردزورث وكيتس مثلا كانا يستمدان أفكارهما المجردة من جماع الخبرات الخاصة لكل منهما . وينتقل المؤلف من ذلك الى القول بأن مايبدعه العقل ويخلقه كان فى نظر شللى دائما أكثر حقيقة من العالم الملموس ، وأن هذه الصفة هى سر نجاحه الخاص كشاعر، رغم ماتضفيه على شعره أحيانا من غموض وبعد عن الخبرة الانسانية المباشرة . ولما كانت الأفكار المجردة لا يســهل تطويعها للشكل الشعرى ، فقد حل شللى هذه المشكلة حلا يتسم بالجرأة والأصالة ، فانشأ لنفسه نظاما من الرموز المتماسكة التى تفى بمقتضيات الشعر دون أن تخل بالصبغة الميتافيزيقية لموضوعاته . ويبدو هذا واضحا فى مسرحيته «بروميثيوس طليقا» التى تستمد فيها الشخصيات حقيقتها من الأفكار التى تمثلهـــا اكثر مما تستمدها من مميزاتها الذاتية كشخصيات متصـــارعة متفاعلة .

وقد استمد شللى من افلاطون فكرة وجود روح عالمية شاملة تنفى امكان التفرقة بين الروح والمادة ، لان المادة غير حقيقية ، والروح هى الحقيقة الواحدة القائمة الباقية . وشللى ينهج نهجا منطقيا مع وجهة نظره هذه فى اســتخدامه لصوره الشـــعرية فى « بروميثيوس طليقا » ، حيث يستمدها من خلجات العقـل الانسانى أو من تلك الأفعال الخارجية التى تعبر عن هـــذه « الخلجات » ، وان كان هذا يؤدى أحيانا الى صعوبة التفريق بين ما هو حرفى وما هو رمزى فى المسرحية .

●

وينتقل المؤلف بعد ذلك الى مناقشة كيتس من خلال قصيدته « انشودة الى وعاء اغريقى » باعتبارها انضـج ما كتبه الشاعر واكثره تمثيلا لرؤياه عن عالم هيلاس الذى سحر لبه . والجديد الذى ياتى به المؤلف هنا هو تتبعه لمصادر الهام هذه القصيدة والعمليات التصفية والتعديل والبلورة التى مرت بها هذه المصادر فى خيال الشاعر قبل ان تستوى فى قصيدته الرائعة، بعد تاثرها بصفاته الشخصية والفنية المميزة التى تتمثل فى صوفية حسية لا نظير لها فى الشعر الانجليزى بأكمله . كما يناقش المؤلف بناء القصيدة وموضوعها ، ويرد على كثير مما وجه اليه من نقد، ويوضح ماتحفل به من مدلولات فلسفية عديدة تـكاد تـكون سجلا كاملا لرؤية كيتس الشعرية والفكرية ، ثم ينتهى الى القول بأن « انشودة الى وعاء افريقى » تنبىء بما يعنيه الفن العظيم لمن يخلقونه فى أثناء عملية الخلق نفسها ، وانها تستمد الصدق والصفاء من عـــدم تجاوزها لهذه الحدود .

●

وفى الفصل السابع من الكتاب ، يحدثنـــا المؤلف عن لورد بيرون من خلال قصيدته « دون جوان » ، فيكاد أن يقول لنـــا صراحة ان « دون جوان » برناردشو فى مسرحيتـــه الشـــهيرة

التي تحمل هذا الاسم هو نفسه لورد بيرون بلا زيادة ولانقصان. فلورد بيرون كان في زمنه ممثلا لعصر جديد قضت فيه الثورة الفرنسية على التوازن الذى كانت تنهض عليه الحضارة في القرن الثامن عشر ، فهو نموذج لنوع جديد من الرجال ظهر في ذلك الوقت ، يتميز بنبذه للروابط المتعارف عليها ، وباعتناقه لمذهب الذاتية المفرطة ، وحبه للمغامرة ، وتشككه الساخر في كل مشاعره ومعتقداته . فهو ثائر أرستقراطى في عصر تزعمه فيه الارستقراطيون حركات وأفكارا جديدة ، يقترن فيه الشاعر برجل الأفعال لأن روح الخلق فيه وجدت أن الأقوال وحدها لا تكفيها وان المخاطرة وحدها هي سبيلها الى التعبير الصادق . وبيرون يشذ في هذا عن معظم الشعراء الرومانتيكيين ، فلا عجب أن وقفوا منه موقف العداء باستثناء شللى الذى كان يعجب به كرجل وكشاعر . ويرى المؤلف أن بيرون قد عبر عن نفسه تعبيرا صادقا تتضح فيه كل هذه الخصائص في قصيدته « دون جوان » ، التي تحول فيها من هروبه الرومانتيكي الى الواقعية الساخرة ، خارجا بذلك عن وجهة النظر الرومانتيكية التقليدية التي كانت ترى أن الخيال المبدع هو كل شيء. كما أن تعلقه بالطبيعة كان يفتقر الى الايمان باحتوائها على سر أعظم ، وهو الايمان الذى يميز وردزورث وكولردج وكيتس ، ومن ثم فان شعره فيها ينهض على استجابته المباشرة لما يراه فيها ويخبره منها دون اية اضافات ميتافيزيقية ، فهو صادق دقيق ، ولكنه بلا صوفية متهجدة . أما المدنية ، فهو يرى فيها ما يراه سائر الرجال ، ولكن بعين أدق ملاحظة وأكثر مكرا ونفاذا ، فهو واقعي لا يبحث عن مظاهر المثالية فيما يراه ، وانما يكتفي بما هو موجود ويعبر عن رأيه فيه .

وبيرون أكثر جراة واندفاعا من معظم الشعراء الرومانتيكيين في تناوله للحب ، ولا يقاربه في هذا الا شللى ، وان كان يختلف عنه في وجهة النظر ، فشللى يرى أن الحب وحدة روحية تقررت منذ الأزل في خطة سماوية مقدورة ، توجهه نفس القوى التي تحرك العالم . أما بيرون فلا يرى شيئا من هذا . فالحب عنده حاجة الى نساء يستمد منهن أشباعا لأنواع مختلفة من الجوع العاطفي ، وهو للنساء وظيفة وجود ، وان كان بيرون في الوقت نفسه يميز من بين كل هذا نوعا مثاليا من الحب الأول .

ولا شك أن مناقشة المؤلف لكل هذه الخصائص البيرونية من خلال قصيدة « دون جوان » مناقشة واعية دقيقة ممتعة ، ينتهى فيها الى أن بيرون كان أكثر الرومانتيكيين التصاقا بالواقع ، يتخذ منه وسيلة لاختبار كل أنواع الحنين الرومانتيكي المبهم الذى يملأ كيانه .

●

وفي حديثه عن ادجار الان بو في الفصل الثامن ، يقف المؤلف موقفا محايدا تقريبا من هذا الشاعر الذى اختلفت حوله الآراء ، فرفعه البعض الى القمة كشاعر مبدع أصيل ، بينما رأى البعض الآخر أنه مجرد واحد من صغار الشعراء ، قد يتميز ببعض الأفكار المثيرة ، ولكنه لم يتمكن من تحقيقها ولم يخلف آثارا ثمينة . وبعد أن يتتبع المؤلف شهرة بو في فرنسه يناقش نظريته في الشعر التي تقوم على افتراض انقسام النفس الانسانية الى ثلاثة أقسام منفصلة متمايزة ، هي : الفكر Intellect ، والضمير Conscience ، والروح ، حيث يختص الفكر بالحقيقة ، والضمير بالواجب ، والروح بالجمال ، ولما كان الشعر نتاجا للروح ووسيلة لاكتشاف الجمال ، فان صلته بالحقيقة وبالأخلاق منعدمة منقطعة . وقد خرج بو بذلك على جميع الرومانتيكيين الانجليز ، وان كان قد أثر تأثيرا عميقا على شعراء القرن التاسع عشر الفرنسيين ، وعلى رأسهم بودلير الذى « اكتشف » بو في فرنسا .

ويتميز بو ببساطة نظريته عن الشعر ، وبالتزامه لها فيما نظمه منه . وهو يدين بالكثير لكولردج ولفيره ، وان كان قد بنى نظريته على « اختيار » الأفكار اختيارا دقيقا وجمعها في « نظرية » متماسكة تمثل النتائج الخاصة التي انتهى هو اليها من عملية التمحيص هذه .

ولا يلتزم المؤلف في مناقشته لشعر « بو » باية قصيدة خاصة، وانما يعتمد على عديد من المقتطفات التي يوردها للتدليل على آرائه ، وينتهي الى أن نظرية « بو » الفنية تقرر أن الرؤيا النهائية هي الشيء الوحيد الذى له قيمة ، لأن هذا العالم زيف قبيح ، ثم يورد النتيجة المنطقية لمثل هذا الرأى ، وهي أنه مادام الأمر كذلك ، فلا حاجة بالشاعر اذن الى التعبير عن خبراته بالكلمات ، لأن الأسعد له أن يعيش في أحلامه ويهمل فنه ، ولعل هذا هو ما فعله بو في أواخر أيامه . ولا شك أن هذا رأى يثير المناقشة ، لأن المؤلف ينتهى اليه من خلال دراسة النصوص وحدها دون أن يدخل في اعتباره ظروف حياة بو البالغة القسوة.

●

وفي بداية الفصل التاسع ، الذى يتحدث فيه المؤلف عن الشاعر « دانتى جابريل روزيتى » ، يقرر المؤلف أن عنفوان الحركة الرومانتيكية بوجهها الخلاق انتهى في أوائل عشرينات القرن التاسع عشر — رغم أن كولردج عاش اثنى عشر عاما بعد ذلك ووردزورث عاش ثمانية وعشرين — وأن الشعراء تحولوا من معالجة الاسرار الكبرى والأفكار العظيمة الى تناول الأحاسيس الرقيقة والوصف الدقيق ، لأن جو الثورة والثورة انتهى بانتهاء حروب نابليون ، وسيادة نوع من الاستقرار ، وظهور طبقة جديدة من الأغنياء الواثقين بأنفسهم وبمصيرهم فرضت قيمها على المجتمع ، فتواضع الشعر بطموحه الى الجمع بين رشاقة الشكل وسحره وبين الارشاد الهادىء الوديع ، وانتقل التراث الرومانتيكي الى أيدى القائمين بحركة « ما قبل رافائيليين Pre-Raphaelites » الذين طوعوه لحاجات جديدة وضيقوا من آفاقه الرحيبة ، فتحمل الشعر تضحيات كبيرة ليبقى على وجوده .

وعلى أيدى هؤلاء الشعراء الجدد ، تحولت الثورة الرومانتيكية التقليدية من تمرد على نظام المجتمع يشيع فيه الأمل والرغبة في ابداله بنظام أفضل الى ثورة سلبية على روح المجتمع الحضرى الصناعي كلها ، تعبر عن نفسها بالهروب منه — لا الى الأمل في مستقبل أكثر اشراقا كما كانت حال الرومانتيكيين الأوائل العظام — وانما الى أحلام اليقظة والأوهام الخاصة البراقة .

فهذا الجيل الثاني من الرومانتيكيين اذن هو الذى يحمل وزر تهمة الهروبية التي يوصم بها الرومانتيكيون جميعا دون تمييز .

ويمضى المؤلف فى مقارنة شيقة بين خصائص شعر الرومانتيكيين الرواد وأفكارهم وبين هذه المدرسة الجديدة التى انتقل اليها تراثهم فى تحليل نافذ بصير ، ثم يناقش شعر « دانتى جابرييل روزيتى » رائد هذه المدرسة الجديدة ، الذى كان رساما أيضا ، فيذكر أن هذا الشاعر يجرى فى عروقه كثير من الدم الايطالى وأنه استمد قدرا كبيرا من ثقافته من التراث الايطالى ، ويوضح أثر ذلك فى أعماله والتزامه للمذهب الجمالى الخالص ، وتعلقـــه بالجمال المثالى الذى بنى عليه خطتـــــه فى الحياة وأمله فى الخلاص . ثم يشير المؤلف الى تأثر روزيتى بكيتس ، ويستطرد الى مناقشة سونيتات ديوانه « بيت الحياة » التى تبلغ المائة وثلاثة عدا ليثبت من خلال هذه المناقشة صحة ما قرره عن فنه ورؤياه .

وفى الفصل التـــالى ، يعرض المؤلف لشـــاعر آخر من الرومانتيكيين المتاخرين ــ هو الجرنون تشارلز سوينبرن ــ من خلال مسرحيته « اطلانطا فى كاليدون » التى استمد موضوعها من الأساطير الاغريقية ، وطوعه لرؤياه الخاصـــة ، فانـــكر على أطلانطا ، ربة الصيد والقنص ، تجردها الأساسى من الأنوثة وما يضفيه عليها هذا التجرد من جدب ويلحقه بمن حولهـــا ومن يعشقونها من دمار . ويرى المؤلف أن الشعر فى هذه المسرحية هو الانجاز الحقيقى للشاعر الذى يعتصر من اللغـــة آخر قطرة من الجمال ، فى حين يقصر العنصر الدرامى عن مجـــاراة الابداع اللغوى ، لأن الشاعر يفرض أفكاره ويمعن فى تأكيدها فيفقـــد المسرحية قدرا كبيرا من الموضوعية الدرامية .

●

وآخر شاعرة يتناولها المؤلف فى الفصل الحـــادى عشر هى كريـــــستينا روزيتى ، التى تختلف عن ســـائر الرومانتيكيين المتاخرين فى رؤياها اختلافا بينا فهى كتابة شعر دينى تعلمت فنها من جماعة ماقبل رافائيل ثم استخدمته لغرض مختلف حققت عن طريقه انتصارها الخاص .

ويذكر المؤلف أن شعر كريستينا يكشف عن شخصية منقسمة تقريبا ، فهى فى جانب منها تنتمى الى جماعة ماقبل رافائيل من حيث تعلقها بالصور المتقنة ، ومهارتها فى استخدام الامكانيـــات الدرامية ، وعناصر الوهم والحلم ، وسيطرتها على الصــــنعة الشعرية المتقنة ، وهى فى جانبها الآخر تختلف عنهم فى رؤياها المتمسكة بالدين وبالكنيسة الانجليزية التقليــــــدية . فالـكتاب المقدس فى نظرها هو كلمة الله التى تتقبلها بلا مناقشة .

ويمضى المؤلف باقتدار ليثبت وجهة النظر هذه من خـــلال شعر كريستينا ، التى تمكنت فى رأيه من الجمع بين هذين الجانبين من شخصيتها وتطويعهما معا لفنها الفريد فى كل متوازن بديع ، ثم يعالج أثر حياتها العاطفية على فنها ، فيذكـــر أنها أحبت وخطبت مرتين ، واختارت أن تفسخ خطبتها فى المرتين لأسباب دينية ، فخرجت من ميدان الحب مهزومة واتجهت الى الله . ولكن القلب الذى جاءت به الى الله كان قلبا كسيرا ، اختـــار الحرمان لأن صاحبته شعرت أنها لن تستطيع الوفاء بمطـــالب الحب .

وفى آخر فصول الكتاب ، يجمع المؤلف كل الخيـــوط التى غزلها فى الفصول السابقة ليؤلف منها نسيجا متكاملا تبدو لنـــا الحركة الرومانتيكية فيه متحررة من وصمة الهروبية الانفرادية اللامسئولة ، وتتجلى عناصرها الفكرية والفنية فى صورة حيـــة متطورة وثيقة الصلة بالظروف التى تتابعت خلال القرن التاسع عشر على المجتمع الانجليزى وأثرت على الفكر الأدبى فيه . ولكن المؤلف فى نفس الوقت لا يمجـــد الحـــركة الرومانتيكية ، بل ينقدها نقدا واعيا يوضح فيه جوانب قصورها بطريقة منهجية .

والواقع أن الكتاب لا غنى عنه لكل من يهتم بدراسة هـــذه الحركة البعيدة الأثر فى الأدب العالمى ، سواء انحصرت الدراسة فى الأدب الانجليزى أو اتسعت لتشمل الأدب الأوربى عامة ، لأن المؤلف يقوم بالتفسير القدير ويتبعه بالتقييم الواعى الدقيق .

واذا كان هناك ما يؤخذ على الكتاب ، فهو أنه يفتقر الى فصل يوضح أن الحركة الرومانتيكية لم تكن انفجارا مفاجئا ، بل نتيجة تطور متدرج كانت له ارهاصات كثيرة ظهرت خلال عصر العقل منذ منتصف القرن الثامن عشر ، بل وقبل ذلك أيضا ، مثـــل حركة الربانيين Deists ، وقصيدة « مسرات الخيال » الطويلة التى كتبها مارك آكنسايد ، وقصائد الأخوين وارتون ، وقصائد ادوار ينج وجيمس طومسون ووليم شنستون وغيـرهم من الشعراء الذين رفعوا راية الاتجاه الرومانتيكى فى قلب عصر العقل الذى كانت تسود فيه الكلاسيكية الجديدة .

محمد على زيد



المجلات الغربية

شهرية الفكر

يكتبها من باريس
الدكتور أنور عبد العزيز

النقد الأدبي في فرنسا بين التقليد والتجديد



كتب مارسيل بروست كتابه الضخم « في البحث عن الوقت الضائع » (١) اراد ان يثبت ان القــارىء هو الذى يخلق العمل الفنى في نفسه ، وان القراءة التى تمارسها جمهرة المعجبين بهذا العمل نوع من سحر غامض يجذب القراء نحو هذا العمــل دون غيره ؛ وان تلك الجاذبية نحو الخاق الابداعى هى التى تجعل من هذا الاخير عملا خالدا على مر الدهور . كما اراد ان يبين ان الاديب في حياته العادية انسان يختلف كل الاختلاف عنه حين ينصرف الى الاشياء والمخلوقات التى يشعر نحوها بما يسميه «الحب» الذى يعاونه في عملية الخاق الفنى ، والذى ينتقل الى القارىء فيجعل من القراءة ايضا اداة تجعل من الخاق خاقا ، وبتعبير آخر لايمكن ان يكون العمل الفنى الخالد عملا خالدا الا بفضل اعجاب جمهرة المعجبين .

وعندما كتب جان بول سارتر مؤلفــه الصــغير « ما هو الادب ؟ » (٢) لم يكن يقصد الى صياغة تعــريف للادب ، بل كان يعبر عن « موقف » من مواقفه الوجودية ، بل موقفــه الاساسى في الحيــاة من العلاقة بين العقل البشرى المبــدع و « الاخرين » . اى جمهرة القراء .. وبالتالى عمليــة القراءة نفسها باعتبارها صلة لا غنى عنها بين وجودية هذا العقــل ووجودية عقل الاخرين ، واداة تجعل للعمل الفنى معنى ما .

واندريه جيد في « اعذار » ، و « اعذار جــديدة » (٣) ، واندريه مالرو في « صــوت السكون » (٤) وجــان بولان في « الارهاب في الادب » (٥) ، وجيتان بيــكون في « الكاتب وظله » (٦) .. ارادوا جميعا ومعهم آخرون .. معهم كل كبار عمالقــة الادب المعاصر ، ومنذ اعقاب الحرب العالمية الاولى والى اليوم ، ان يخترقوا ـ كل بطريقته واسلوبه في التفكير ـ سياج النفس الفنانة المبدعة خلال لحظة تجرى خلالها «احداث وحوادث » عجيبة متضاربة ، ينتج عنها « خلق فنى » يخرج الى حيز الوجود مرة واحدة ، لا يتكرر ولا يقبل التقليد .. يخرج ويذهب نحو العقول والاحساسات البشرية ، ويستحيل بعد هذا ان ياتى مرة اخرى الى حيث كان .

---

(١) Marcel Proust : A la recherche du temps perdu. 12 vol. éd. La Pléiade, 1894.

(٢) J.P. Sartre: Qu'est-ce que la littérature ? éd. Gallimard 1959.

(٣) André Gide: Prétextes, Nouveaux Prétextes, NRF éd.

(٤) André Malraux : La voix du silence, Gallimard éd. 1951.

(٥) Jean Paulhan : La Terreur en littérature; éd. Gallimard, 1941.

(٦) Gaëtan Picon: L'écrivain et son ombre; éd. Gallimard 1951.

اراد العمالقة اذن ان يدخلوا الى اعماق الاديب .. ثم يخرجوا منها ليدخلوا الى أعماق القارىء ليروا كيف تصبح القراءة مرحلة جديدة تعيد خلق هذا العمل مرة أخرى فى نفوس القراء ، مرحلة بدونها لا يمكن أن يتمتع العمل بصفته الفنية ، ولا يمكن أن يدخل الى مملكة الفن ما لم يكن له صدى فى النفوس . حاولوا هكذا أن يضعوا أيديهم على « عصارة » العبقرية وكيفية انتقالها الى الفكر العالمى .

لكنهم حين حاولوا هذه المحاولة نجدهم يتحدثون بطريق غير مباشر ، وربما من حيث لا يقصدون ، عن أنفسهم وعن « تجربتهم العملية » ، فهم جميعا هذه القلة من أدباء فترة « مابين الحربين » وما بعدها ، الذين ذاع صيتهم وما زال يجلجل صوتهم وسط هذا الجو الصاخب الذى نراه اليوم من انتاج أدبى ضخم متشعب تشعب الأخطبوط ، والذى لا نستطيع ان نحدد له حدودا واضحة بعد . انهم هم العمالقة الذين اعترف لهم جيلهم .. جيلنا .. بالعبقرية ، لأنهم ادخلوا الجديد الى الفكر البشرى العالمى .. ادخلوه لا فى عالم « الفكرة الأدبية » فحسب ، بل فى دنيا النقد أيضا ، فقدموا لنا أعمالا — وهنا بيت القصيد — ظاهرها النقد وباطنها الأدب أو — ان شئت — خلقت ما يمكن أن نسميه « الأدب النقدى » .. والفرق بين الأدب النقدى والنقد الأدبى هو نفس الفرق بين الفن والارتجال ، بين البحث عن عصارة « الجمال » وتطبيق قواعد ثابتة ما كان لأديب ما أن يأخذها فى اعتباره ما دام « الوحى » لا يمكن أن يخضع لقاعدة ما . وتعبير « أدب نقدى » لا يفرق فى الواقع بين الأدب والنقد ، وان كان كل منهما يتخذ لنفسه مجرى خاصا به فترة من الزمن ، فان كليهما يلتقيان فى مجرى واحد .. كبير واسع المدى زمانا ومكانا .. هو مجرى الفكر الأدبى الحديث .

هكذا لم يصبح النقد فى نظر هؤلاء العمالقة عملية آلية يطبق فيها الناقد عددا من قواعد معينة ان وجدها مطبقة فى العمل الفنى أعجبه وأثنى عليه ، وان وجد عكس هذا تناوله بالهجوم .. لم يعد عندهم تقريظا أو ذما ، كما لم يعد ارتجالا سقيما يستند الى الجدلية العقيمة ، ولا تفسيرا لما يفسر نفسه بنفسه أو لما يمكن تفسيره بألف صورة وصورة ، بل هو الفن بعينه .. الذى لا يستطيع كل من « هب ودب » أن يحترفه ، بل هو خلق يبنى نفسه بعد أن يمتزج بالقصيدة التى يتناولها فيصبح هو قصيدة جديدة . ومن هنا كانت صلته بعلم الجمال (٧) L'Esthétique فى ناحيته التطبيقية ، ومن هنا كان ذكر أسماء هؤلاء العمالقة فى كتب علم الجمال الحديث . من هنا كانت كذلك صفته الجمالية الذاتية ما دام الأديب الناقد قد أخذ يمتزج بشخصيات وأحداث العمل الأدبى ، متنقلا فى حركة دائبة بين العقل والمشاعر ، بين المنطق واللاشعور بين العقل والروح ، كما كان يفعل الأديب المبدع نفسه الذى يتناوله هو بالنقد .. الى أن يخرج لنا هو بعمل فنى جديد ، يكتب له الخلود الذى كتب للعمل الذى بدأ منه .. وجميع الكتب التى ذكرناها فى صدر هذا المقال تدخل فى نطاق الأدب ذاته ، بل هى الأعمال الأساسية لهؤلاء العمالقة ، كما أنها تشكل الصورة الحقيقية لهذا الاتجاه فى النقد الحديث .

وما من شك فى أن هذا الاتجاه معيب فى نواح كثيرة ، فهو أولا وقبل كل شىء « ارستقراطى » لدرجة كبيرة ، عميق مقفل الى حد ما ، لا يميل الى أن يأخذ فى اعتباره الكثرة الغالبة التى تريد أن « تفهم » ، أو التى تبحث عن المؤثرات الخارجية كالبيئة والزمن والنشأة الأولى للأديب ، أو التى تريد أن « تتعلم » على أيدى من هم أرفع منهم درجة لم تفهم النص وفى ايجاد العلاقة بينه وبين مؤلفه .. فهذا الاتجاه ، ولو أنه تطبيقى مباشر ، يبتعد عن « الثرثرة » فى رسم خطوط نظرية نقدية ما ، ينسى الكثرة الغالبة من القراء ، فى حين أنه — كما يقول سارتر وبروست — لا يمكن للعمل الأدبى أن يوجد الا فى عقول الناس .

لهذا نلاحظ أن صحافة اليوم قد أخذت تترك جانبا هذا الاتجاه الى حد كبير ، أو على الأقل تخفف من « حدته » ، أو من عمقه ، فتحاول — الى جانب الابقاء عليه لما فيه من « متعة جمالية » Plaisir esthétique وباعتباره أدبا نابعا من نفوس هؤلاء العمالقة — أن تقوم بدور « الارشاد والتعليم » . تحاول أن توضح لعامة القراء ما تجب قراءته ، وتعلق عليه تعليقا مقتضبا ، كما يفعل المعلم ، أو كما يفعل أستاذ الجامعة حين يريد أن يشرح لتلاميذه من هو هذا الكاتب واين عاش وكيف نشأ الخ .. ولو أن كثيرين من أساتذة الجامعات هنا يضربون عرض الحائط بهذه السطحية ويتخذون سبيلهم نحو « النقد — الأدب » ، أو « الأدب النقد » أى نحو الناحية الابداعية من خلال النقد الأدبى ، ولنذكر منهم على سبيل المثال اتيامبل وبيير مورو ومارى جان دورى (٨) .

واذا ألقينا نظرة على صحف اليوم لوجدنا فى الواقع أنها تجمع جميع الاتجاهات ؛ ولكنها تتفق جميعا — فيما افهم — على شىء أساسى يتلخص فى أنه لم يعد هناك مجال لرسم نظرية أو نظريات ، بل لابد من السير نحو الانتاج الأدبى نفسه ونقده نقدا تطبيقيا مباشرا . والصحافة اليومية بالذات ، باعتبارها صحافة « رجل الشارع » ، تسرد أول الأمر ملخصا سريعا فى صيغة جذابة محببة الى نفس هذا الرجل الذى يقرأ جريدته اليومية «فى المترو» ثم يلقى بها فى سلة القمامة لينصرف الى عمله اليومى ، ثم تعلق على الكتاب الذى « ظهر اخيرا » تعليقا عابرا سريعا لا يقل جاذبية عن الملخص الذى يتقدمه . ولا شك فى أن هذا النوع من النقد لا يمكن أن يدخل الى حيز الخلود، كما لا يمكن لكاتبه أن يدخل « مملكة العمالقة » ، لأنه محترف يؤدى هذا العمل لأنه عمله الذى يربح منه لقمة العيش فحسب ولهذا لا نجد ضرورة لاعطاء صورة مسهبة لهذا النوع عن

---

(٧) تسمية الاستتيقا بعلم الجمال تسمية خاطئة؛ فالاستتيقا ليست « علما » Science بل هى فلسفة ؛ وليست علم الجمال لانها لا تبحث فى الجمال وحده بل كذلك فى « القبح » ، وفى القيم الذاتية والموضوعية التى تنشأ نتيجة لمجموعة « نشاطات » استتيقية أساسها الابداع والتأمل الفنى واللذة ، والاخراج (extériorisation) الخ ...

(٨) انظر Etiemble : Le Franglais (على سبيل المثال)
Pierre Moreau : La critique selon Sainte-Beuve. (آخر كتاب له)
Marie- Jeanne Durry : A propos de Marivaux (آخر كتاب لها)

طريق الأمثلة المستفيضة ، ولكن لكى نستكمل تصوير هذه الحقيقة قدر المستطاع ، ولكى لا نغفل بقية الحقيقة ، لابد لنا من ان نبين أن الصحافة اليومية لا تتبع كلها هذا الاتجاه السطحى السريع ، فاذا كانت صحيفة « فرانس سوار » مثلا التى يسميها الكثيرون هنا « جريدة البواب » Journal du Concierge لا تستحق ان نتناولها بالحديث هنا ، فصحيفة « لوموند » مثلا ، صحيفة النخبة المفكرة تستحق ان نقتطف منها ولو جزءا من صفحتها الادبية ، التى يحررها عادة الاستاذ بيير - هنرى سيمون (٩) ، أحد قادة النقد فى أيامنا هذه ، الى جانب اندريه بيبى (١٠) محرر صفحة النقد فى الفيجارو الأدبية ومؤلف اضخم موسوعة عن رائد النقد الحديث « سانت بيف » والى جانب آلان بوسكيه (١١) الكاتب الناقد الأديب واستاذ النقد فى جامعة بيزانصون ، وموريس بلانشو (١٢) الخ .. وكلهم - كما سنرى - « امسكوا بالعصا من وسطها » : يحاولون الابقاء على الناحية الفنية الابداعية فى النقد كما رسمها سارتر وجيد ومالرو وبروست ، الى جانب الناحية الارشادية التعليمية التى يصوغونها فى قالب محبب الى نفس القارىء :

« الرأس » لارنست اوجوستان . نقد ايف برجيه (١٣) :

« الراس » أول قصة لطبيب المانى يبلغ من العمر ٣٩ عاما قصة تصعب قراءتها لانها تذهب بعيدا فى اكتشاف عالم التفكير .. ماذا يحدث داخل الجمجمة ؟ عواصف ؟ اننا نعرف هذا .. ونتوقعه .. لكنها عند ارنست اوجستان عواصف جهنمية ، والذى يكشفه اوجستان منها يجعلنا نتساءل كيف يستطيع الناس العيش رغم حدوثها فى ادمغتهم . هذه القصة تضع على خشبة المسرح رجلا .. رجلا حقيقيا .. اسمه تورمان ، ورجلا آخر يضحك ويبكى اسمه آسام ، هو فى الواقع انعكاس لعقل تورمان .. اذن آسام هذا غير موجود الا فى عقل تورمان ، ولكنه بوجوده هذا فى عقل تورمان يفكر بتفكير شخص ثالث اسمه بوبوف ، وبوبوف الذى لا يوجد الا فى عقل آسام ، يفكر بتفكير شخص رابع اسمه لويجى ، ولويجى الذى لا يوجد الا فى عقل بوبوف يفكر بتفكير شخص خامس .. وهكذا .. فهذه المخلوقات المتعددة التى تتداخل كلها فتصبح صورة لشخصية واحدة تقف بين مرآتين وتتعرض لاحداث عديدة ، كان يحدث أمامها ان يسقط بناء مرتفع ، فيقصه الكاتب مرتين أو ثلاثا على لسان شخصيتين او ثلاثة من الشخصيات العديدة المذكورة ، بحيث يصبح السرد على لسان الثانى نابعا من ذلك الذى عبر عنه الأول ، ويصبح نفس السرد على لسان الثالث هو بعينه الذى عبر عنه الثانى

وهكذا .. ويتخذ منظر سقوط البناء صفة السرد الذى ينبع من تفكير جنونى مؤلم ، اذ لانعرف خلال هذا الخلط اى الشخصيات هو الذى « يحلم » وأيها كان موضوع « الحلم » (لا نعرف ما اذا كان تورمان هو موضوع تفكير آسام أم العكس) ، بحيث يصبح سرد نفس الحدث (سقوط البناء) .. السرد فى ذاته .. حقيقيا تارة ، وخياليا تارة اخرى ، وهذا وذاك معا تارة ثالثة .. واوجستان هنا كاتب خيالى ذو نظرة خاصة الى الأحداث ، فمنذ اللحظة التى يخلط فيها الواقع بغير الواقع ، ينجح فى ايجاد حالة من الخلط فى رؤوسنا نحن ، ويحرمنا لحظة من أن ننظر الى الأمور نظرة عادية .

والشعور العام الذى تفرضه علينا القصة شعور بالحرية التامة ، لكنها حرية لا معنى لها ، مشوبة بالشك الكامل .. لكن هناك شيئا آخر : ذلك أن آسام ، كما يعيش فى عقل تورمان ، لا يحب تلميذه سوسمبولت الذى يأتى عنده ليطلب منه مساعدة ما ، فى حين ان تورمان كان قد قدم المساعدة لهذا الشاب حين طرد من الجامعة . وهكذا نفهم أن المؤلف يصور الحياة بصورة مزدوجة ، ناحية منها واقعية والاخرى خيالية (المساعدة ورفض المساعدة هما فى الواقع معا من عمل نفس الشخص ، ما دام تورمان وآسام شخصية واحدة) .. الواقع والخيال شيئان متعارضان متكاملان .. كما لو كان المخلوق البشرى غير قادر على البقاء غارقا فى الواقع المستمر ، باحثا عن الحياة الاخرى .. التى يصفها الناس بالجنون لانها لا تمت للواقع بصلة .. الواقع بمعناه العادى المعروف . هروب ! ام ماذا ؟ لاشك ؛ لكنه هروب يتخذ صورة التعويض ولو انه العكس .. الضد للحياة كما تجرى ، فاذا كان تورمان كريما لأنه قدم المساعدة لسوسمبولت فهو فى حاجة الى جرعة من الأنانية ، وهو يجدها عند آسام الذى يعيش فى رأسه ، حين يتخيل ان هذا الأخير لم يقدم المساعدة لتلميذه .. ومعنى هذا أن صنع الخير فعلا لا يتأتى دون فعل الشر فكرا .

والقول بان « قصة الراس » قصة رمزية أمر مفروغ منه ، لكن ما من شك فى ان القارىء سوف يذهل حين يكتشف ان اوجستان مصاب بعقدة عدم استطاعته فتح باب مقفل ، أو باب خفى ، كلاهما يفتح على دنيا الآخرين الذين يستحيل التفاهم معهم ، فنحن حين نقرأ القصة نشترك مع آسام فى ارغام سكان مدينة ما اصابتها مصيبة كبرى (حريق أو زلزال !) على الهروب الى المخابىء ، وهنا يحاول آسام تحطيم الحائط الذى يفصل بينه وبين بوبوف (وكلاهما واحد .. وهو بعينه الآخر) ولكن بوبوف يسد كل فتحة يفتحها آسام .. لكن بوبوف يشعر باليأس ازاء هدم الحائط فيترك لآسام حرية تحطيم الحائط .. الى ان يتمكن (آسام) من الدخول الى « بيت الآخر » الذى هو شخصيته هو . لكن لم ينته الأمر ولن ينتهى عند هذا ، اذ ان آسام يريد الخروج مرة اخرى ، فيجد امامه نافذة لكنها نافذة كما يقول المؤلف « مزدوجة من الداخل ، مقواة بالحديد الصلب .. » .. بمعنى أنه ان يستطيع التخلص من هذا الجزء من طبيعته هو .. والذى يسميه المؤلف «بوبوف»

(٩) Pierre-Henri Simon.

(١٠) André Billy: Sainte-Beuve, 2 vol. éd. Colin.

(١١) Alain Bosquet.

(١٢) Maurice Blanchot.

(١٣) «La Tête» d'Ernst Augustin; critique d'Yves Berger. Le Monde. courrier littéraire, du 4 Septembre 1965. p. 7. La Tête : Roman par E. Augustin, éd. Gallimard. 404 p. 22,40 frs.

والجزآن الأول والثاني من القصة أكثر رمزية من الأخير ، فهما يصفان آسام وهو يتجول تائها في اراضي المانيا ٠٠ على ارض يندر فيها وجود الناس ، اناس يختبئون ليتجنبوا الاتصال فيما بينهم ، ولا يتصلون ببعضهم البعض الا ليمارسوا السرقة والنهب والهجوم والتعدى على الشرف ، وما من شك في ان هذه الناحية اثر من آثار تركتها الحرب العالمية الثانية في عقل المؤلف ؛ حيث لا يستطيع المؤلف ، أو الانسان ، ان يتعرف على نفسه لأنه يخلط بين نفسه وبين كل شيء .. فيترك في عقل القارىء مائة صورة معلقة ، مضيئة .. في عالم ملعون ، يستدر الشفقة ؛ عالم الرأس : راسي انا وراسك انت ٠٠ » .

هذه صورة من النقد الصحفي نقدمها عن احد كبار النقاد الصحفيين ، وأول ما يلاحظ فيها أنها تحاول اعطاء فكرة سريعة عن عمل ادبي جديد لم يعرفه الا القلائل بعد ، وذلك عن طريق ملخص مركز واف جذاب ومبسط قدر المستطاع ، ويلاحظ أيضا انه وان كان مؤلف القصة يحاول اختراق سياج العقل البشرى ، فان الناقد نفسه يحاول بدوره اختراق سياج عقل المؤلف .. دون أن ينجح كثيرا ، او دون ان يغنينا عن قراءة القصة كاملة – اما التفسير الذى يقدمه الناقد لبعض نواحي هذه القصة العجيبة ، فهو بلا شك تفسيره هو ، فهو حين يوضح لنا وجود ناحيتى الخيال والواقع داخل « الراس » يصف ناحية الخيال بالجنون .. الأمر الذى قد لا يوافق عليه مفسر آخر او مفسرون آخرون ، على اعتبار انه ليس من الضرورى حتما ان تنطوى كل « رأس » على جرعة من الجنون ، اللهم الا اذا كانت بالضرورة رأس عبقرى ما .. كما أن القول بان السرقة والنهب والهجوم ، أثر من آثار الحرب الاخيرة ، الامر الذى يعنى في نظره اثر البيئة على تفكير الاديب ، قول مشكوك في صحته ، اذ يجوز ان تكون النظرة التشاؤمية لاوجستان راجعة الى عوامل اخرى غير هذا .. غير ان المهم في هذا النقد انه كما قلنا « يمسك العصا من وسطها » حين يحاول الجمع بين التوضيح بالشرح والنفاذ الي « رأس » المؤلف حين يؤلف ..

●

والصورة الاخرى الموروثة عن بروست وجيد ، تلك التى تضرب عرض الحائط بالتفسيرات والمؤثرات والقواعد ، اى تلك التى تنتمى الى مجال الادب البحت لأنها تحاول تتبع الكيفية التي تنبت بها الحبة ، الأصيلة ، الى ان تصبح شجرة خضراء يانعة ، ولأنها تلازم « العملية الداخلية » للابداع الفنى le mécanisme de la création التى تجرى في لحظة زمنية يتمتع فيها المبدع بامتيازات روحية خاصة ، تمكنه من تقديم صورة لعالم جديد هو عالمه هو ، تلك الصورة التى يحاول الناقد الفنان ان يصورها ويخرجها الى حيز الوجود ، صورة اصبحت في ايامنا هذه عجيبة .. غريبة ، تقرب الاديب من هوة الجنون ولو لفترة معينة هى الفترة التى يمارس فيها الابداع الخلقى الاصيل ٠ وقد رسم لنا « هنرى ميشو » Henri Michaux في عدد يولية من مجلة N.R.F. (١٤) هذه الصورة التى نقتطف بعضها للقارىء ليتبين الى اى مدى اصبح النقد بين يدى الناقد الاديب شعرا خالصا :

العنوان : أشياء ماكان لها ان تكون موجودة هنا (١٥)

« ن في غرفته ، ممدد على الاريكة

وحوله اشياء قائمة ، شعور بوجود أشياء حاضرة ، اشياء حاضرة ماكان لها ان توجد هنا ..

انه يحاول القراءة . الوقت مساء . ضوء المصباح يضيء كتابه ، ويديه والأريكة . مع هذا فالقراءة أمر عسير . فهناك شيء ما ، في مكان ما قد تغير . انه يلقى نظرة على النص (الذى يريد قراءته) . لقد اصبحت الغرفة أوسع مما كانت ، أكبر بشكل ملحوظ . انها ليست غرفته ، فغرفته يعرفها تماما وفي الحال . أما هذه فموجودة في قصر كبير يبعد ستين عقدة حيث كان يذهب احيانا عند سيدة راقية .. كانت تستطيع الدخول وكانت غالبا ما تدخل . كم من السهل دون ان نتحرك ان ننتقل من غرفة الى اخرى بعيدة .. سهل ، بسيط .. مرعب !! .. ودون ان يتحرك اخذ « ن » يقرأ ٠٠ وفي الحال عاد من جديد الى غرفته بباريس ، انه واثق من هذا دون ان يرفع عينيه من صفحات المجلد . آه لو امكنه ان يقرأ ..

انه يسمع الباب يفتح ، يفتح في هدوء ، لكنه مرة اخرى ليس في غرفته ٠ واسعة تلك الغرفة التى هو فيها ؛ واسعة كبيرة للغاية ، ذات شكل لم يتعوده ، مستطيلة ، عظيمة .. بل ليست غرفة : انها قاعة في قصر ، ومع هذا فهو يشعر فيها انه « في بيته » ، ويتمدد علي راحته .. غير ان القلق ينتابه . انه لم يعد يسيطر على شيء .. لم يعد سيد المكان ، فلابد اذن أن يكون هناك سحر ، لكنه لا يستطيع ان يترك الأمور تسير هكذا .. العمل اذن ..لابد أن يعمل شيئا .. ان يقرأ ؟ القراءة غير كافية .. سوف يكتب .. ان لديه أشياء يكتبها .

انظر ! لقد عادت ٠٠ غرفته !

وما ان وجد الورق حتى بدأ الكتابة .

مع هذا ، ما ان كتبت هذه الكلمات حتي .. ما لها اذن هذه الكلمات ؟ انها كالخشب تصبح رمادا دون ان تمسها نار .. لم تعد تمت الى مجال اللغة بصلة ما٠٠ دون ان يحدث لها شيء .

وكلما تقدمت ريشته على الصفحة ، تظل الكلمات باقية في الخلف .. علامات ورسوم تتحول الى اكوام صغيرة ، الى حزم صغيرة .. في مكان بعيد ، لا يستطيع ان ينتقل اليها ، كما لا يستطيع قراءتها ، ومهما فعل فان كل شيء في اعلى الصفحة يصبح كجزء من صحراء خاوية .. رمال .

ومع هذا فهو يستمر في الكتابة ، غير ان الصحراء المرسومة في اعلى الصفحة تعود ؛ تعود غازية ، فتشوه كل شيء وتغطى الورقة التى تختفى من فوقها الكلمات في وسط أحراش بعيدة ترتعش .

(١٤ ، ١٥) Les Présences qui ne devraient pas être là: Henri Michaux; Article pp. 1-15 de la Nouvelle Revue Française; juillet 1965.

كيف الدفاع عن النفس ؟ انه لا يستطيع الكتابة ، الا ويتقدم امامه منظر من الطبيعة كبير ، يفرض نفسه ، ويمتد أمامه ليحل محل الورقة وليس من الضرورى ان يكون منظر صحراء ، لكنه دائما مساحة ممتدة ..

غالبا مايكون نهرا ، نهرا كبيرا مياهه ترتعش ، واحيانا البحر .. بحر هائج ينزل نحوه . ومع هذا فهو يستمر فى الكتابة ، وفي حضور هذه المياه وتلك الأمواج ، يفكر .. والكلمات رغم ارتعادها موجودة هناك ، مكتوبة على الماء ، ورغم هـــذا فهى ليست مبللة ، والنهر لا يمحوها ، لكنها هي ايضا لا تستطيع محو النهر .

والمعنى · يتقدم ، وبسرعة يتقدم كنغم يعبر عن قصر الحياة ، الحياة التى تقصر بسرعة وتسير نحو النهاية ·· يتقدم المعنى لينطفىء .. لابد أن النعاس قد غلبه ، او تقريبا ، فهو يستيقظ فجاة اثر ادراكه لشىء قوى للغاية ·· ادراك ذو رنين · وها هو يذهب ليسجله . هه ؟ مستحيل أن يجده .. لقد طـــار ، ذكراه ، ابدا ، ما من اثر له ·· لقد فاتت « المحطة » · ويذهب « ن » ليلتقط كتابا ملقى هناك .. ويقرا منه سطرين ، لكن .. عجيب ! انه ليس هو الذى يقرا .. انه المؤلف نفسه .. مؤلفة ·· اسمها كامالا ماركاندايا · فى مكان عام فى مدينة مدراس ، لا يعرفها (عدا عن طريق صورة صغيرة جدا لهـــا مرسومة على شريط وتحيطها كلمة قصـــيرة ، فهى هى اذن بنفسها التى تقرا له ، جالسة عند حافة الاريـــكة .. كما لو كانت تعطيه درسا ..)

قبيح .. تافه ! انه يرمي المجلد أرضا .

الأصوب ان يحاول الكتابة من جديد .. ومن جـديد يبدأ الكتابة ، فكم لديه من اشياء يريد ان « يتقياها » وبينما هو يسجل أفكاره ، يحدث شيء .. شيء جديد ، ابتعاد بين ما يشرع فى كتابته وما هو موجود فى راسه .. ابتعـــاد فى الزمن ، ابتعاد يترك مكانا لاشياء كثيرة ..

ويستمر « ن » فى هذا الحال .. يرى أشياء سرعان مـــا تختفي ، يحاول تسجيلها فلا يتمكن .. يقابل أناسا فى مخيلته .. ولا يتذكر لا أشكالهم ، ولا افعالهم .. يترك القلم ليقرا .. ثم يعيده بين يديه ليكتب ، فلا يقرا ولا يكتب ، لان الأشياء التى تظهر أمامه .. لا يتحقق لها وجود .. او هو يريدهـــا موجودة وهى لا تريد .. او العكس .. ويسمع أصواتا « تدخل فى راسه لكن سرعان ماتخرج منه ·· ينام او ينعس بما يشبه النعاس ويستيقظ كما لو كان قد نام .. الى أن ينـــاديه « المطاق » ويمنحه قوة وحركة و « ينفخ فيه » الى درجة يوشك فيها على الانفجار ، طالبا اليه ان يؤدى للعالم رسالة..رسالة يجب ان يسمعها العالم كله .. لكنها رسالة لا يجد لها الفاظا تعبر عنها ·· ولا فى اى لغة : ولهذا ونظرا لانها رسالة الروح .. فقط رسالة الروح هكذا يقول ، فانه لن يستطيع توصيلها الى العالم الا اذا تحول هو الى روح خالصة ، تحولا كامـــلا يمكنه من تاديتها ومن التخلص منها هو ·· وينتهى « المنظر » بان تستمر هذه الرسالة في النفخ فيه .. تخنقه خنقا .. الى ما لا نهاية .. محطمة اياه الى ما لا نهاية » ..

هذا اذن مثل من « الالم » .. العذاب الذى يعانيه الاديب حين يحاول الابداع ، صورة عجيبة ، واضحة ، « وجودية » بمعنى معين حيث انها تحمل فى طياتها رسالة العالم··للاخرين، صورة من صور تتبع العملية الداخلية خلال الابداع ، وهى كما قلنا فى صدر المقال ، وكما اراد بروست وسارتر وجيد وبيكون وغيرهم ، وكل بطريقته واسلوبه الفكرى ، عملية يتنقل فيها الفنان الأديب بين المنطق واللامنطق ، فى حركة دائبة ، محاولا اخراج « عصارة العبقرية الابداعية » على حـد قـول اندريه مالرو ·· واهم مافى هذه « التجربة » انها «استطيقية» بعيدة كل البعد عن « الدوجماطية » التقليدية التى تحـاول تفسير الفكر الادبى فى ضوء قواعد وقوانين يفرضها الناقـد « مقدما » à priori ويطبقها تطبيقا « علميا » بحتا ..

غير ان الناحية « العلمية » امر لا يمكن الاستغناء عنــه استغناء كليا ، وصحافة اليوم ، حتى التى تختص بالنخبـــة الفكرية الممتازة لا تلقى بها جانبا ، وكبار النقاد ليسوا وحدهم الأدباء الذين تشوب نقدهم روح الابداع الفني وحده ، بـــل ويلاحظ ان من بيـــن عمالقة الادب من ينصرف الى النقد كنقد حر مطلق ، بعيد عن محاولة الخلط بين الأدب والنقد ، او عن محاولة تحويل النقد الى ادب نقدى خالص .. فقد نشـرت « نشرة النقد للكتاب الفرنسى » (١٦) فى عدد يونية ١٩٦٥ نقدا سريعا لاعمال نقدية قدمها اخيرا عدد من هؤلاء الادباء ، نذكـر منهم علي سبيل المثال أندريه موروا وجورج بوليـــه وبرنارد روسيل ، ونقتطف منها بعض سطور يستطيع القارىء ان يتبين منها هذه الحقيقة :

عن كتاب : برومتيه ، او حياة بلزاك لاندريه موروا : (١٧)

« يقدم لنا اليوم القصصى اندريه موروا صورة تنبع من عاطفته العميقة لشبيهه الاكبر الذى اتخذه مثلا له فى حياته الفنية : هو نوريه دى بالزاك ، ويضع لنا على المائدة تحليلا متينا لنشاطه ، ولطاقته وقوته الابداعية من خلال سيرته .. ونحن جميعا نعلم ان موروا ليس غريبا عن « المهزلة البشرية » (مجموعة قصص بالزاك) التى طالما أشار اليها فى مؤلفـــاته ومقالاته ، واذا كان موروا يقول فى مقدمة كتابه « برومتيه » او حياة بالزاك « ان هذه السيرة التى أقدمها عن حياة كبير القصصيين اليوم ستكون آخر ما اكتب من هذا النوع،ويسعدنى ان يكون بالزاك بطلها » ، فان القراء المعجبين بفن موروا كانوا فى غالبيتهم يتنباون بانه سيكتب يوما ما عن هذه السيرة . وموروا يستند فى كتابه هذا الى اكتشافات عديدة عن حياته واعماله ، كان يجهلها محبو بالزاك ، واظهرها موروا هنا بناء على ما قرا له فى العشرين عاما الاخيرة ، ولا شك فى أن جمـع كل جديد عن كاتب مضى على وفاته اكثر من مائة عام ، وترتيب هذا فى صورة سهلة منظمة انيقة يسمح للقارىء ، بل يرغمـه على التهام الستمائة وخمسين صفحة التي يقدمها لنا اليـوم موروا ليظهر فيها نواحى جديدة عن بيئة الاسرة وعلاقة بلزاك

(١٦) Bulletin Critique du livre français, édité par «l'Association pour la diffusion de la pensée française» 117 Bd. Saint-Germain. Paris VIe.

(١٧) André Maurois : Prométhée ou la vie de Balzac; Hachette 1965 - 25 frs.

بأمه وأثر هـذا فى كتاباته .. وهنا لا يفوت الناقد القصصى موروا أن يقوى حجته وطريقته فى النقد بأمثلة تضم المواضيع الكبرى التى طرقها بالزاك فى مهزلته البشرية الكبرى » .

●

يتضح من هذا أن أندريه موروا يعتبر بالزاك استاذا له وزميلا فى العبقرية ، احبه فكتب عنه ، و « الحب » كما ذكرنا أساس النقد الابداعى ، غير أننا لا نستطيع اعتبار هذا الكتاب ابداعيا خالصا بالمعنى الذى يصور به هنرى ميشو العملية الابداعية لديه ولدى العبقرية بوجه عام ، لانه ، كما نرى ، يستند الى الطريقة « التحديدية » Méthode déterministe فى اخضاع الانتاج الفنى لعوامل خارجية أهمها البيئة وحياة الاسرة ، تلك الطريقة التى أعلنها تين Taine فى أواسط القرن التاسع عشر ، وفندتها البيرجسونية التى تخضع الابداع الفنى (والعلمى) لا لعوامل البيئة ، بل للبديهية والخواص المباشرة للضمير L'intuition : des données immédiates de la conscience

عن كتاب « دراسات فى الزمن البشرى » لجورج بوليه (١٨)

ان الطريقة الاصيلة التى يتبعها الأستاذ بوليه من زمـن غير قريب ، والتى لم يعد يحتاج الأمر الى الحديث عن نجاحهـا الضخم ، والتى وصفها بيير هنرى سيمون (محرر الصفحة الأدبية لجريدة لوموند) بأنها « متعة لا حدود لها للعقل » ، تأتينا اليوم فى « دراسات فى الزمن البشرى » مطبقة على أعمال جيدوفاليرى وبروست وكلوديل ، حيث يواجه الناقد هؤلاء الكتاب بعضهم بالبعض باعتبارهم المسئولين الأوائل فى اطار الفكرة الأدبية الانسانية عن « أسلوب جديد » .. عن أسلوب فى التفكير .. ووسيلة للاتصال بروح الجماعة ، الاتصال بين روح « العبقرية » وروح العامة. وبوليه يستخلص من دراسته لهؤلاء « العظماء » ما يسميه « ظاهرة شبه عالمية .. أو فعلا عالمية فى عصرهم ، الذى هو عصرنا نحن أيضا » . ما هى هذه الظاهرة ؟ هى أن المدة الزمنية للتفكير الأدبى الفلسفى تنبع من « حركة روحية تتم على مرحلتين .. أو على فترتين » باعتبار الحركة الزمنية تيارا يسرى الى الضمير أولا .. وللمرة الاولى ، أو فى المرحلة الأولى من هاتين المرحلتين ، وهو ، أى الضمير ، فى حالة ركود فكرى ؛ ثم يسرى التيار فى المرحلة الثانية ، كعاصفة نابعة من قوة فوق طبيعية تعمل على الابقاء داخل العقل المفكر على هذه القوة فوق الطبيعية ، وبالتالى تعكسها بشكل دائم فى أعمل الفكرى . المرحلة الأولى اذن مرحلة تلقى المادة الخام ، الجامدة ، والثانية تنطـوى على الافادة منها ، تشكيلها وتوزيعها بحيث تتخذ صورة قوة خارقة لا يتمتع بالقدرة فى التعبير عنها الا « العبقرى » . وينتقل بوليه من دراسة هؤلاء الكتاب الأربعة الى الشعر السريالى ، ليوضح أمرين ، أولهما أن هذا الشعر امتداد لفكر هؤلاء الأربعـة ، وبالتالى فنحن ما نزال نعيش فى أدبهم وفكرهم ، والثانى أن أدبنا المعاصر ، وكل أدب بالمعنى العام لا ينبع الا من التفكير ذى مرحلتين . ويختتم بوليه دراسته النقدية هذه بتحليل لمسرحيـة « الغثيان » لسارتر على أساس المرحلتين أيضا ؛ حيث يقول .. « .. والانتقال من مرحلة زمنية الى أخرى يتضح بأجلى معانيه فى الفكر الوجودى ، وبأوضح ما يمـكن عند سارتر بالذات » .

●

هذا اذن نوع آخر من أنواع النقد التى تبحث فى كيفية نمو الفكرة الأدبية داخل العقل العبقرى المفكر ، ولا مراء فى أنهـا تستند الى فلسفة بيرجسون فى الزمنية المباشرة ، والزمن المطلق ، لا الزمن المحسوس الذى نعرفه عن طريق السـاعة والدقيقة عميـق ولا شك علمى أيضا ، لـكنه حينما يطبق يتخذ صفة فلسفية جديدة .. أهم مافيها أنها تطبيقية مباشرة .

على أى حال نحن نرى أن النقـد فى فرنسا اليوم متشعب للغاية .. ونحن ازاء ضيق المكان لم نتمكن من أن نقدم للقارىء العزيز الا نبذة سريعة لبعض أنواعه فحسب .. وقد اخترناها على أساس غرابتها علينا نحن العرب .. اذ ما من شك فى أنها لم تصل الينا ولم نفكر فى تطبيقها عمليا ، وفى أننا ما نزال فى دور التقليـد القـديم : المدح والذم .. وتطبيق قواعـد « دوجماطية » الخ ..

(١٨) Etudes sur le temps humain, par M. Georges Poulet, éd. Plon 1964, 11,40 frs.



رسائل جامعية



تقدمها
نجاة شاهين

طبيعة القانون العلمى



كلية آداب جامعة القاهرة نوقشت الرسالة المقدمة من السيد محمد فرحات عمر لنيل درجة الماجستير من قسم الفلسفة وموضوع الرسالة هو « طبيعة القانون العلمى » وهى الرسالة الثانية التى درست موضوع فلسفة العلوم فى جامعاتنا .. أما الرسالة الأولى فهى للاستاذ محمود امين العالم ، وعنوانها نظرية « المصادفة الموضوعية وأثرها فى الفيزياء الحديثة » .

وقد القى الباحث موجزا لرسالته قبل المناقشة ، بداه بتحديد مفهوم العلم كما جاء فى دائرة المعارف البريطانية ، قال فيه :

جاء فى دائرة المعارف البريطانية ، مادة علم Science ان كلمة علم باوسع معانيها مرادفة لكلمتى دراسة او معرفة ؛ كما انها قد تشير الى فرع من فروع العلم كالفيزياء او الكيمياء او علم وظائف الاعضاء .. الخ ولكن كلمة علم بوجه عام تعنى المعرفة المنظمة للظواهر الطبيعية وللعلاقات التى بينها ، وبذلك اصبحت اصطلاحا مقصورا على العالم الطبيعى .

ودراسة العلاقات التى بين الظواهر تعنى دراسة قوانين هذه الظواهر . اما طبيعة هذه القوانين فهنا يثير « كارل بيرسون » (١) هذا السؤال : هل للقانون الطبيعى وجود سابق على العقول البشرية التى ادركته ؟ او بعبارة اخرى : هل للقانون الطبيعى وجود موضوعى كوجود الظواهر نفسها ؟ اوان وجود القانون متوقف على العقول البشرية التى تدركه ولا وجود له بمعزل عنها ؟ وللاجابة عن هذا السؤال هناك اتجاهان : الاول يفترض وجودا موضوعيا للقانون . والثانى يعزو وجود القانون الى العقول البشرية التى تدركه . وكل من هذين الاتجاهين ينقسم بدوره الى مذهبين : فيكون عندنا كما قال « وايتهد » (٢) اربعة مذاهب رئيسية تشرح طبيعة القانون العلمى ، وهى :

(ا) مذهب يعد القانون كامنا فى الطبيعة Immanent

(ب) مذهب يعد القانون مفروضا على الطبيعة من الخارج اى من قبل الله Imposed

(ج) مذهب يعد القانون وصفا Description لما لوحظ فى الطبيعة من اطراد دون ان يقتضى ذلك ضرورة الاطراد .

(د) مذهب يعد القانون تفسيرا اصطلاحيا Conventional interpretation واسلوبا اجرائيا Operational فى البحث .

اما مذهب القانون الكامن فيرى ان نظام الطبيعة منبثق من ماهيات الاشياء وصفاتها الجوهرية ، وعندما نتفهم هذه الصفات الجوهرية ندرك مابينها من علاقات وعندئذ نعلم ان تلك العلاقات او الروابط التى تصل الاشياء بعضها ببعض انما تجرى على نمط او نسق مطرد . فيكون مثل هذا النسق هو مايطلق عليه اسم القانون . على اننا بعد استخراجنا لتلك القوانين المطردة ، اعنى بعد استخراجنا لنسق العلاقات التى تصل الاشياء بعضها ببعض يصبح فى مستطاعنا ان نعود ومعنا هذه القوانين فنفسر بها الاشياء . وفى هذه الحالة لا تعود بنا حاجة الى افتراض « كائن مطلق » مفارق للطبيعة يسيرها من خارجها اذ تصبح الطبيعة مفسرة

---

(١) Pearson, Karl, The Grammar of Science, Everyman's Library, London, 1949, p.73.

(٢) Whitehead, A. N. Adventures of Ideas, Penguin Books, London, 1942, p.111.

لنفسها بنفسها ، فيكفى ان نلم بطبائع الاشياء او ماهياتها لنلم بمجموعة القوانين التى تسير الطبيعة وفقا لها ، مادامت ماهيات الاشياء نتيجة للعلاقات الداخلية « وان تكون هذه القوانين صادرة عن تلك الماهيات كماسلفنا . وهذا مادعا « وايتهد » الى ما اسماه ـ « بالاستقلال الداخلى للاشياء ».

ويضيف « وايتهد » الى ذلك قوله بان نظرية القانون بوصفه شيئا كامنا ليست بذات اهمية مالم يكن فى وسعنا ان نبنى معها نظرية ميتافيزيقية مقبولة يمكن بواسطتها ان تكون ماهيات الاشياء نتيجة للعلاقات الداخلية ، وان تكون علاقاتها الداخلية نتيجة لماهياتها . ومن ثم فان هذا المذهب الذى نحن بصدده يقوم اساسا على نظرية « العلاقات الداخلية » (٣) .

ويعود الفضل فى اقامة هذه النظرية فى العصر الاخير الى الهيجيليين الانجليز ؛ فقد ادار « برادلى » مناقشة طويلة فى كتابة « المظهر والحقيقة » حول ضرورة « العلاقات الداخلية» وضرورة تاثيرها : حيث لابد من وجود فاعلية من داخل عملية التطور تؤدى الى نتائجها والا فستبدو غير معقولة . اعنى ان يكون ثمة تاثير مباطن بين سلسلة الاحداث (٤) .

كذلك يرى الاستاذ « يواقيم » فى كتابه « طبيعة الحقيقة » ان نظرية « العلاقات الخارجية » غير معقولة بل وتحكمية وذلك لانها لا تستطيع الاجابة عن هذا السؤال : كيف حدث للاشياء ان ترتبط مثل هذا الارتباط حتى صارت وقد فقدت استقلالها ؟ (٥) .

ويقول الاستاذ « ايونج » ان اطراد العلاقة التى بين السبب والنتيجة بشكل منتظم ومستمر يجعل العلاقة التى بينهما تتعدى الاطراد الظاهرى الى اطراد حقيقى ينطوى على صلة مباطنة بينهما .. وان السبب هو الذى يحقق ويحدد النتيجة وليس العكس . ولو صحت نظرية « العلاقات الخارجية » لجاز عقلا ان ينعكس الوضع لانتفاء صفة الضرورة وهو ممتنع (٦) .

اذن فالسببية الموضوعية بحسب هذه النظرية عنصر هام فى العلم ، فتفسير ظاهرة ما باحد القوانين لايعدو ان يكون اعترافا بان القانون هو سبب هذه الظاهرة وعلة وجودها على نحو معين . وفكرة الضرورة بحسب نظرية « العلاقات الداخلية » لا تقتصر على الضرورة العقلية فحسب . كما هى عند « كانط » مثلا ، ولكنها ضرورة كامنة فى الاشياء الخارجية من داخل العلاقات التى بينها .

ويقوم مذهب القانون الكامن على مصادرة ميتافيزيقية كبرى وهى افتراض وجود العالم الخارجى وجودا مستقلا عن عقل الانسان ومدركاته ، ورتبوا على ذلك ان القوانين (العلمية) لها نفس الاستقلال ، وانها مباطنة فى الطبيعة من حيث انها ماهيات الاشياء ، وعلى الباحث ان ينقب فى الطبيعة للكشف عنها .

وماهو ذو مغزى ان نظرية القانون الكامن اخذت تتنازعها الفلسفة المادية تارة ، والفلسفة المثالية تارة اخرى، واللاهوت والتصوف تارة ثالثة .

يذهب « اميل دوركايم» زعيم المدرسة الاجتماعية الفرنسية ، مذهب القانون الكامن ، فهو يؤكد ان من اهم مميزات طريقة « التغير النسبى » التى نبه اليها « جون استيوارت مل » هى انها لا توقفنا على العلاقة السببية من الخارج ، ولكنها توقفنا على هذه العلاقة من الداخل (٧) . وان من اهم مميزات النظر الى الظواهر الاجتماعية بوصفها اشياء ؛ هو اننا نستطيع ان نفسر التطورالاجتماعى برده الى البيئة الاجتماعية الداخلية (٨).

وتعتبر « المادية الجدلية » فلسفة نصيرة لنظرية العلاقات الداخلية : فقد ذهب اتباعها الى ان الطبيعة او المجتمع الانسانى عبارة عن مجموعة الاشياء والعمليات التى تتحكم فيها السببية الموضوعية ويسيرها نظام من القوانين الحتمية ، وليست هى وليدة الاتفاق او التحكم . فالقوانين حقيقة موضوعية موجودة فى الخارج كوجود الظواهر نفسها ، لها وجودها المستقل عن وجود الانسان وادراكه ومواصفاته ومصطلحاته . ولهذا تعارض « المادية الجدلية » دعوات « الذاتية » و « اللادرية » فى الفلسفة لان هذه الدعوات تنكر موضوعية قوانين الطبيعة (٩) .

ويستشهد « لينين » باراء « فورباخ » و « انجلز » فيقول : يذهب فورباخ الى القول بموضوعية القوانين ووجودها فى الطبيعة .

ويقوم هذا على تسليمه بوجود العالم الخارجى اى بوجود الاجسام والاشياء وتحققها فى الخارج . ومن ثم انتهى الى وجود القانون والسببية والضرورة فى الطبيعة .. وان « النظرة الذاتية » انما تجعل العقل مصدرا للطبيعة او ان الطبيعة جزء من العقل ، على حين ان الطبيعة هى مصدر العقل ؛ والعقل فى الحقيقة جزء من الطبيعة (١٠) .

ويستطرد « لينين » الى القول بان « انجلز » لم يتعرض لمشكلة السببية وحقيقة القوانين العلمية بطريق مباشر . ولكنه تعرض فقط لمشكلة العالم الخارجى ومحاولة اثبات موضوعيته ، ولكن لا يوجد فى كلام « انجلز » على اى حال مايوحى بان « انجلز » قد انكر موضوعية وحتمية السببية ووجودها فى الطبيعة (١١) . ثم اخذ « لينين » يحلل باسهاب بعد ذلك بعض نصوص « لانجلز » وردت فى كتابه « الرد على دهرينج » ليثبت ماذهب اليه آنفا .

مما سبق يتضح لنا ان الفلسفات المادية قد اخذت بوجهة نظر « العلاقات الداخلية » ، ولا تقل الفلسفات المثالية تحمسا

---

(٣) Ibid, p. 112.

(٤) Ewing, A.C., Idealism. A Critical Survey, Methuen, London, 1934, p. 151.

(٥) Ibid., p. 152.

(٦) Ibid., p. 154.

(٧) اميل دوركايم : قواعد المنهج فى علم الاجتماع ، ترجمة الدكتور محمود قاسم ، النهضة المصرية ، القاهرة ، سنة ١٩٦١ ؛ ص ٢٥٨ .

(٨) نفس المرجع السابق ، ص ٢٨٢ .

(٩) Lenin, V.J. Materialism and Emperio-Criticism, Moscow, 1952, pp. 159-161.

(١٠) Ibid., p. 155.

(١١) Ibid., p. 155.

لهـذه النظـرية وان اعطت لها مضمونا مضادا : فقد عرف الرواقيون الطبيعة بانها عالم الاشياء ؛ واعلنوا ان هذا العالم يقوده العقل وان هـذا العقل قوة موجهة دافعة ومانعة فى آن واحد ، واطلقوا عليه اسم القانون الطبيعي • وهو ليس له وجود مستقل عن العالم وانما هو قوة مباطنة فيه (١٢) •

كذلك يذهب « اسبينوزا » الى ان الله هو العلة الكامنة فى جميع الاشياء وليس هو بالعلة العابرة (١٣) • ان مفهوم « اسبينوزا » عن الله بوصفه مباطنا فى الطبيعة يعنى ان الله هو العلة الخالدة لجميع الاشياء (١٤) والله ليس فقط العلة الفاعلة لوجود الاشياء بل هو ايضا ماهيتها (١٥) •

وحتى صفات الاشـياء العرضية ناجمة عن ماهيتها التى هى الله فى جوهـرها (١٦) • وعلى ذلك فالاشياء من حيث وجودها وحركاتها تخضع للضرورة المنبعثة من الطبيعة الالهية (١٧) • ولا شىء فى الكون عرضى بل كل شىء يتحدد وجوده ويسلك على نحو معين وفقا لضرورة الطبيعة الالهية ، بمعنى انه وفقا للضرورة الكونية او وفقا لقوانين الطبيعة •

هـذا بالنسبة الى مذهب القانون الكامن • اما بالنسبة الى مذهب « القـانون المفروض » فينبثق من النظرية الميتافيزيقية التى تفترض وجود صلة بين «الكائن » او الكائنات العليا ونظام الطبيعة •

ان هذا المذهب يتصور الكائن او الكائنات العليا ذات طبيعة خاصة وذات نظام معين فى وجودها ، فهى بحسب هذا المذهب تفرض نفسها فرضا للتدخل فى شئون الطبيعة •

ومن ثم فنمـاذج السلوك المفروضة من قبل الكائنات العليا على الطبيعـة هى مايعنيه هذا المذهب بقوانين الطبيعة على وجه التحديد • وهـذا المذهب يقوم على نوع معين من الايمان بوجود الله ، بل ربما يكون نتيجة طبيعية لهذا الايمان (١٨) •

فاذا كان مذهب القانون الكامن يرى ان « العلاقات الداخلية» التى تخضع بدورها لمبدأ الضرورة المباطنة كافية بنفسها ، فان مذهب القـانون المفروض يرى ان العمل الالهى بما يتضمن من خلق وعناية وراء بل وفوق هذه « العلاقات الداخلية » ؛ بل يرى بعض انصار هـذا المذهب ان « العلاقات الداخلية » آية من آيات العمل الالهى وحكمته •

ان مذهب القانون المفروض يحتمل فكرة الضرورة الموضوعية كما يحتمل رفض هذه الفكرة تماما ، فقد تعد الحتمية خير دليل على الصانع من جهة ، ومن جهة اخرى ،فان استبعاد الحتميـة او المبدأ الجبرى يعطى المجال للقدرة الالهية ان تعمل بحرية كما يعطى المجـال لاستبعاد فكرة الالية ، لما يكون عندئذ من غاية تسير لنظام الكون • وهذا ما نبه اليه « جيـل لاشيليه » فى كتابه « اساس الاستقراء » ؛ حين قال بان الغائية لا تقل اهمية عن العلية ، وان الغائية مرتبطة بالنية والارادة التى تبدو كشرط لحتمية القوانين من جهة وكشرط لاستبعاد القوانين من جهة اخرى (١٩) •

فالقائلون بمذهب القـانون المفروض فريقان : فريق يرحب بحكم القانون ظنا منه ان القانون لابد له من مشرع ؛ وفريق يرى ان العالم الذى خلقه اله يجب ان يكون غير منطقى• الفريق الاول يستدل بالنظام على وجود الصانع •• والفريق الثانى يستدل بالحرية على ارادة الصانع ومن ثم استبعاد الالية • الفـريق الاول يقول بمزيج من نظـريتى القانون مفروضا وكامنـا • والفريق الثانى يقول بمزيج من نظريتى القانون وصـنا ومفروضا • فلئن كان انصـار نظرية الحرية قد استنتجوا صحة القول بوجود الصانع من اثبات ان العالم الخارجى يتسم بالحرية وعـدم الضرورة ، فعلى العكس منهم استنتج معظم الفلاسفة فى القرون الوسطى وجود الصانع من اثبات وجود النظام والعناية البالغة الموجودة فى الطبيعة •

ونحـن نجد ان من ابرز المدافعيـن عن نظرية الحرية فى القرون الوسطى هو ابوحامد الغزالى وفى العصر الحديث السير « آرثر ادنجتون » و « اميل بوترو » وعلى الصعيد المضاد نجد ابن رشد فى القرون الوسطى والسير « جيمس جينز » فى العصر الحديث •

اعلن الغزالى بانه لا فاعـل الا الله ثم انكر جدوى العلل بوصفها اسـبابا مؤثرة بالنسبة الى النتـائج والمسببات • واعتبر اقتران السبب والمسبب ليس ضرورة ولكنه من قبيل العادة التى تكونت عندنا من تكرار الملاحظة • يقول ابوحـامد الغـزالى : « الاقتران بين ما يعتقـد فى العـادة سببا ؛ ومايعتقد مسـببا ليس ضروريا عندنا • بل كل شيئين ليس هـذا ذاك ولا ذاك هذا ، ولا اثبات احدهما متضمن لاثبات الاخر • ولانفيه متضمن لنفى الاخر ، فليس من ضرورة وجود احـدهما وجود الاخـر ، ولا من ضرورة عدم احـدهما عدم الاخرى •••••• وان اقترانها لما سبق من تقدير الله سبحانه لخلقهـا على التسـاوق ، لا لكونه ضروريا فى نفسه غيـر قابل للفرق •••••• والمشاهدة تدل على الحصول عنده ، ولاتدل على الحصول به ، وانه لا علة سواه » (٢٠) •

وهكذا تمكن الغزالى من اثبـات وجود الله بوصفه الصانع الوحيد بعد ان ابطل اثر العلل والاسباب الطبيعية ، واعلن انه لا فاعـل الا اللـه ، كما انه استطاع ان يثبت معجزات الانبياء ، وخـوارق العادات ، وقد تم جميع هذا بعد اثبات مبدأ الحرية الموضوعية ؛ وتعلق مايسمى عادة بالاسباب والمسببات بالارادة الالهية وحدها ، حيث ان الاسباب لا تفعل بوحى من نفسها وانما بوحى من الله • وقد نهض « ابن رشد » للدفاع

(١٢) Pearson, Karl. The Grammar of Science. p. 78.

(١٣) Spinoza's Ethics, Everyman's Library, Translated by A. Royal, London, 1916, Part 1, Propos. 18, p. 18.

(١٤) Hampshire, Spinoza, Penguin Books, London, 1953, p. 43.

(١٥) Spinoza's Ethics, Part. 1, Propos. 25, p. 21.

(١٦) Ibid., Part 2, Propos. 5, p. 40.

(١٧) Ibid. Part 1, Prop. 29, p. 23.

(١٨) Whitehead, A.N., Adventures of Ideas, Penguin Books, London, 1942, p. 112.

(١٩) Bréhier, Emile, Transformation de la philosophie Française, Flammarion Paris. 1950, p. 12.

(٢٠) الغزالى أبو حامد تهافت الفلاسفة ؛ المطبعـة الخيرية القاهرة ؛ سنة ١٣١٩ هجرية ، ص ٦٥ ـ ٦٦ •

عن مبدا السببية والضرورة فى وجه الغزالى ، واقام نظرية « القانون المفروض » على اساس مضاد • فعنده ان الله قد اودع الطبيعة الاسباب الفاعلة او ان شئت فقل انه وضع القوانين فى عالم الطبيعة بحيث ان كل من جحد الاسباب الفاعلة او القوانين الطبيعية فكانه قد جحد الصانع سبحانه وتعالى لانه سيجحد جندا من جنود الله ، ودليلا من ادلة قدرته وعنايته • يقول ابن رشد : « وبالجملة فكما انه من انكر وجود المسببات مرتبة على الاسباب فى الامور الصناعية او لم يدركها فهمه فليس عنده علم بالصناعة ولا بالصانع ، كذلك من جحد وجود ترتيب المسببات على الاسباب فى هذا العالم ؛ فقد جحد الصانع الحكيم تعالى الله عن ذلك علوا كبيرا » (٢١) •

الا ان الدين كان حريصا على فكرة « الحرية » ومع تقبله لفكرة القانون الطبيعى الا انه كان دائم الاستثناء للمعجزات التى اتاها الانبياء • ومن اروع ما احرزه المدافعون عن الدين من تقدم فى وسائل الدفاع ، محاولة انقاذ الارادة الحرة عن طريق عدم تحديد سرعة الالكترون وطريقة سيره • واول من ادخل مبدا عدم « عدم التحديد » Indeterminacy فى علم الطبيعة هو هيزنبرج سنة ١٩٢٧ ثم استخدمه « ادنجتون » لرفض مذهب الجبرية فى كتابه « كنه العالم الطبيعى » •

وفى الفلسفة المعاصرة يوجد فيلسوف فرنسى شهير من انصار مبدا الحرية • وقد اقام برهانه على وجود الله عن طريق رفض فكرة الضرورة واثبات ان العالم الخارجى يتسم بالحرية وان القوانين العلمية مجرد فروض ذهنية ذلكم هو « اميل بوترو » (١٨٤٥ - ١٩٢١) •

وضع « اميل بوترو » لكتابه « فى امكان قوانين الطبيعة » خاتمة طويلة جدا ، دافع فيها عن وجود الحرية فى الطبيعة والانسان ، ثم رد هذه الحرية الى فعل الخالق وهو الله الذى هو ايضا الكمال الاعلى والغاية العملية للرجل الحر •

لقد وصف « بروتو » هذا الاله وصفا مسيحيا فقال عنه : « ولا واحدة من الخصائص الثلاث تسبق الاخرى ، كل منها مطلقة واولية • والثلاث واحد » (٢٢) •

تبقى من النظريات الثلاث الاولى النظرية الوصفية عن القانون ، التى تقول بان اى قانون من قوانين الطبيعة انما هو فى الواقع ملاحظة للظواهر الطبيعية فى تتابعها او اقترانها • فالقانون بحسب هذه الوجهة من النظر يعد مجرد وصف Description وتتميز هذه النظرية عن النظريتين السابقتين (الكامن والمفروض) بالبساطة ، فنظرية القانون الكامن تتمخض عنها نظرية « العلاقات الداخلية » ؛ ونظرية القانون المفروض يتمخض عنها البحث فى الطبيعة الالهية ، وهذه كلها امور عويصة استطاعت النظرية الثالثة ان تتجنبها •

وان « كارل بيرسون » حينما يرد القانون الطبيعى الى قوى الانسان المدركة والحافظة انما يريد ان ينأى بالقانون عن نظريتى الفرض والكمون • ولقد هاجم « بيرسون » هاتين النظريتين بروح لا هوادة فيها فهو يقول عن اصحاب المذهب المفروض بانهم يتصورون الكون كانه مملكة يحكمها الله ويصدر فيها اللوائح والقوانين التى تسير وفقها الطبيعة تماما كما يسير الناس فى المجتمع وفق القوانين المدنية •

ومرجع هذا عند « بيرسون » هو الخلط بين القانون المدنى والقانون الطبيعى • فالكلمة اليونانية - Vous تبين لنا كيف ان القانون المدنى يرجع فى اصله الى العادة ، وفى معانى النظام والتكرار والاطراد نستطيع ان نجد الاصول الاولى لكلمة « قانون » بمعانيها المتعددة المتداخلة (٢٣) • بينما يجب ان نميز بين معنى القانون المدنى الذى ينطوى على معنى الامر والواجب a command and a duty ومعنى القانون العلمى الذى يقوم على معنى الوصف لا التوجيه a description not a pres cription

ومن جهة اخرى فاذا كان مذهب القانون الكامن يقوم على نظرية « العلاقات الداخلية » فان نظرية القانون الوصفى تقوم على نظرية « العلاقات الخارجية » • وهذه النظرية تنكر وجود السببية فى الطبيعة • لان القانون يصف كيف تتحرك الاشياء على نحو معين ولكنه لا يفسر لماذا تتحرك على هذا النحو دون غيره من الانحاء • اى ان هذه النظرية تعد تكرار التتابع والاقتران مجرد اطراد دون ان يقتضى ذلك ضرورة الاطراد •

يقول « ريشنباخ » بان قانون العلية هو عبارة عن المعية فى الحدوث دائما coincidence فالتكرار هو كل مايميز قانون العلية عن مجرد الحدوث معا • فمعنى العلاقة السببية يكمن فى القول بالتكرار غير المستثنى ، ومن غير الضرورى ان نفترض انه يعنى شيئا اكثر من ذلك • وان الفكرة القائلة بان السبب يرتبط بنتيجته بنوع من الخيط الخفى ، وان النتيجة ملزمة بان تتبع العلة ، ناجمة عن نزعة انسانية مشبهة • وان كل مايعنيه مفهوم العلاقة السببية هو اذا ... اذن ... دائما (٢٤) •

ومما هو ذو مغزى ان دلالة الموضوعية بحسب المذهب الوصفى تختلف عن دلالتها بحسب المذهب الكامن • فهى تعنى الخبرة المشتركة بين جميع الناس الاسوياء ؛ بينما تعنى بحسب المذهب الكامن التحقق فى العالم الخارجى بصرف النظر عن الانسان ومواصفاته •

كذلك تختلف دلالة التفسير بحسب المذهب الوصفى عنها بحسب مذهبى القانون كامنا ومفروضا • فالمذهبان الاخيران يفسران القوانين اما بواسطة الضرورة الكامنة وماتقتضيه من حتمية واما بواسطة سلطة عليا او حكمة الهية • بينما يرى المذهب الوصفى ان تفسير القوانين يكون بواسطة قانون اوسع تعميما منها • فالتفسير هنا ذو دلالة تعميمية •

---

(٢١) ابن رشد ، الكشف عن مناهج الادلة فى عقائد الملة، مكتبة صبيح ، القاهرة ص ٨٨ •

(٢٢) Boutroux, Emile, De la contingence des lois de la nature, Alcan, Paris, 1921, pp. 159-162.

(٢٣) Pearson, Karl, The Grammar of Science, p. 83.

(٢٤) Reichenbach, H., The Rise of Scientific philosophy, California, 1951, pp. 157-158.

الى هنا قد فرغنا من العرض الموجز لمذاهب ثلاثة فى طبيعة القانون العلمى وبقى علينا ان نوجز القول فى المذهب الرابع وهو مذهب القانون الاصطلاحى والاجرائى الذى ساد فى القرن العشرين ، ومن اهم الاتجاهات التى اخذت به بعض اتباع الوضعية المنطقية ، والمدرسة البرجماتية (المذهب العملى) وبعض اعلام المشتغلين بفلسفة العلوم من الفرنسيين من امثال « هنرى بوانكاريه » و « اميل بوترو » ٠

يرى بعض انصار « الوضعية المنطقية » ان القوانين العلمية ليست قضايا يمكن ان توصف بالصدق او بالكذب ؛ وذلك لانها غير قابلة للتحقيق ، حين نعنى بالتحقيق مطابقة القول مع واقعة خارجية معينة ٠ وانما هى دالات قضايا يمكن ان تنحل الى قضايا مفردة الموضوع ؛ وهذه الاخيرة وحدها هى التى يطلق عليها الوضعيون المنطقيون اسم القضايا التى يمكن ان توصف بالصدق او الكذب ، اى يمكن الرجوع فيها الى العالم الخارجى لمعرفة صدقها من كذبها ، لانها تعنى وقائع مباشرة ٠ فالقوانين العلمية ليست قضايا ولكنها بمثابة الاطر تساق فيها القضايا (٢٥) ٠

ان كل القضايا العامة (الكلية) عند اصحاب « الوضعية المنطقية » هى دالات قضايا فمثلا العبارة التى تقول : كل مسرحيات شيكسبير منظومة غير قابلة للصدق او الكذب ، بل لا بد من تحليل هذا القول العام الى قضايا مفردة الموضوع ، اذ يستحيل على ان اعلم ان كانت جميع مسرحيات شكسبير منظومة او لم تكن الا بالاطلاع عليها مسرحية مسرحية ؛ لان الواقع الخارجى مؤلف من افراد ، ومادام الامر كذلك فالقول العام ليس هو بالقضية بالمعنى الصحيح ، بل هو دالة قضية لانه بمثابة القول الذى يحدثنى عن مجهول « س » لا اعرف كيف احكم عليه بصدق او بكذب الا اذا وضعت مكان المجهول « س » الفرد الذى يدل عليه ذلك المجهول » (٢٦) ٠

اما البراجماتيون فيرون ان القوانين العلمية عبارة عن قواعد للسلوك نتوخاها عند استخدامنا لوقائع العالم الخارجى ٠

يقول « جون ديوى » : « ليست النظرة التى نقول بها هى ان مقولة السببية شىء منطقى ولكنها وسيلة ادائية لتنظيم السير بالبحث فى كائنات الوجود الخارجى ، وهى ليست بذاتها امرا قائما فى ذلك الوجود ٠ وان كافة الحالات التى يجوز لنا ان نصفها بكونها حالات سببية هى فى الواقع امور عملية » (٢٧) ٠

ويرى « بوانكاريه » ان التعميم لايتضمن نظرة تلخيصية وصفية وانما التعميم عنده له دلالة اجرائية فى ميدان البحث ، فهو يعين على تحقيق الوحدة فى ميدان العلم الانسانى لا الوحدة فى ميدان الطبيعة ٠ وان مهمة التعميم الرئيسية هى التنبؤ وعلى ذلك فالقانون لا ينصب على الماضى ومن ثم فهو ليس وصفيا وانما ينصب على المستقبل ٠ وان القانون العلمى هو ضرب من الافتراض الاتفاقى لان جمع الملاحظات يصل بنا الى تعميم افتراضى يعين على التنبؤ بوقائع مشابهة (٢٨) ٠

ويتميز هذا المذهب عن المذهب الوصفى فى انه استطاع الوصول الى حل مرض بالنسبة الى مشكلة الاستقراء ؛ فاذا كان القانون عبارة افتراضية لزم ان يكون احتماليا واذا كان دالة قضية او اسلوبا فى البحث فقد اعفى نفسه من اختبار الصدق او الكذب ٠ وانما تكون مشكلة الاستقراء عسيرة لا سبيل الى حلها لو اخذنا بالمذهب الوصفى الذى يقر بان القانون يصف الظواهر ٠ فيلزم السؤال الاتى :

اذا كان الوصف ينصب على الظواهر الحاضرة ، فماذا عن الظواهر المستقبلة ؟ واذا كان القانون الوصفى ينصب على الظواهر فى مكان معين فماذا عن الظواهر التى فى الاماكن الاخرى ؟

والامر لا يخرج عن حالتين : اما ان يحصر القانون جميع الحالات التى ينطبق عليها فيكون من قبيل تحصيل الحاصل ٠ واما انه يقيس الشاهد على الغائب فتواجهنا مشكلة الاستقراء ٠

ثم ان القول بان القوانين العلمية عبارات وصفية يجعل مهمتها مقصورة على الماضى ، بينما القوانين العلمية لها مهمة اخرى وهى التنبؤ بالمستقبل ٠ زد على ذلك ان « اميل بوترو » قد رفض مذهب القانون الوصفى بناء على ان الواقع يتسم بالاحتمال بينما تتسم الصياغات الرياضية والعلمية بالضرورة ٠ وهذا ما دعاه الى اعتبار قوانين الطبيعة مجرد طرائق لفهم الاشياء ، وان مانسميه نحن بقوانين الطبيعة هو عبارة عن مجموعة المناهج التى اوجدناها لتلائم بين الاشياء وعقولنا ٠ وعليه فاذا كان « بوترو » قد اعتبر الضرورة مبدا منظما لمعرفة الاشياء وانه لا اصل لها فى العالم الخارجى ولا تاثير (٢٩) ، فلا جدال فى انه يرفض ايضا مذهب القانون الكامن ونظرية العلاقات الداخلية ٠

ان الحتمية ترتد الى الرياضة ، والرياضة هى التى نقلت هذا الطابع الى العلم المتصل بدوره بالاشياء المجسمة ومن ثم فقد وقر فى الاذهان ان الحتمية موجودة فى العالم الخارجى ، على حين ان الحتمية مجرد مبدا تنظيمى (٣٠) ٠

تلك هى وجهات النظر الاربع فى طبيعة القانون العلمى ولابد لى اخيرا ان اقرر وجهة النظر التى وجدتها ارجح صوابا من زميلاتها هى هذه النظرة الرابعة

---

(٢٥) Weinberg, J.R., An Examination of Logical Positivism, London, 1936, p. 143.

(٢٦) الدكتور زكى نجيب محمود ، المنطق الوضعى ؛ الانجلو المصرية بالقاهرة ، سنة ١٩٥٦ ص ١٦٢ ـ ١٦٣ ٠

(٢٧) جون ديوى ، المنطق ـ نظرية البحث ، ترجمة الدكتور زكى نجيب محمود ؛ دار المعارف ، القاهرة ، سنة ١٩٦٠ ، ص ٧٠٨ ٠

(٢٨) Poincaré, Henri, La Science et L'hypothèse, Flammarion, Paris, 1935 pp. 139-144.

(٢٩) Boutroux, Emile, De la contingence des lois de la nature, Alcan, Paris, 1921, p. 14.

(٣٠) Boutroux, Emile, De l'idée de loi naturelle dans la science et la philosophie contemporaines, Paris, 1925, p. 136.

التى فرغت لتوى من الاشارة اليها وذلك للاعتبارات المذكورة آنفا ولا سيما اعتبار التخلص من مشكلة الاستقراء .

وقد بدأ مناقشة الباحث الدكتور محمود قاسم عميد كلية دار العلوم ، وقد دافع سيادته عن الميتافيزيقا واتهم الوضعية المنطقية بانها فلسفة ميتافيزيقية ولو كرهت .

كما هاجم برتراند راسل و « وايتهد » وكان راسل ينفى فكرة الضرورة السببية ويقول بأن الحوادث فى العالم الخارجى تطرد دون ان يقتضى ذلك ضرورة الاطراد ، وأن الحوادث تتابع كما تتابع على شريط السينما وأن الضرورة من خصائص العقل البشرى كما يتضح ذلك من التفكير الرياضى .. وهو يسقط صفة البشرية اى الضرورة على العالم الخارجى ..

ويقول راسل مع كارل بيرسون بأن القوانين العلمية ليست موجودة فى العالم الخارجى ، وانما هى من صنع العقل الانسانى ـ ونحن نحاول أن نسقط هذه القوانين على العالم الخارجى دون ان يشعر بذلك .

وقد عارض الاستاذ هذه الفكرة وقال انها تفكر على طريقة الـ Beade Mail وقال ان هذين المفكرين وسائر من اتجه اتجاههما تلزمهم هذه النتيجة التى توصلوا اليها وهم حينما يقولون ان القوانين العلمية من صنع العقل البشرى يسقطون ايضا الطبيعة البشرية على العالم الخارجى .

وقد افاض فى شرح هذه النقطة كما اخذ على راسل ايضا بعض الاشياء الشخصية وعدم ثقته بفكره المتحضر لان راسل كان قد صرح مثلا انه لم يذهب الى السينما طوال حياته الا مرة واحدة وقد كانت هذه المرة لهدف التحقق من راى معين عند برجسون .

ويقول ارشميدش اننا نحن العلماء لا نرى من الكون الا ظواهره تماما كما نرى من الساعة ظواهرها الخارجية وتحرك عقاربها ولكنا لا نرى العلاقات الداخلية فى جوف الساعة .

وقد عقب الدكتور قاسم على ذلك بقوله اننا اذا كنا نرى العلاقات الخارجية فقط فهذا لا ينفى وجود العلاقات الداخلية ، ولا سبيل الى انكارها ، وان من المغالطة أن ننفى العلاقات الداخلية وفكرة الضرورة مع قدرة القانون على التنبؤ وفى رأيه ان الباحث قد اخطا حين خلط بين القانون وصياغته لان القانون كامن فى العالم الخارجى اما صياغته فهى من عند الانسان .

وقد رد عليه الباحث بقوله ان مانقصده بالقانون هوصياغته اما ما يوجد فى العالم الخارجى فلا سبيل الى وضع أيدينا عليه الا بقدر ما يظهر من العلاقات الخارجية .

وقال الدكتور قاسم ان « اوجست كونت » قال بالضرورة وبمبدا الحتمية ؛ فكيف يضعه الباحث ضمن الوضعيين وانصار نظرية العلاقات الخارجية بينما كان ينبغى أن يضعه ضمن انصار مذهب القانون الكامن فى الطبيعة واتباع نظرية العلاقات الداخلية.

وقد رد عليه الباحث بان مفهوم الحتمية عند اوجست كونت يدل على دلالة استقرائية ومن ثم وصفية ، وانه تعبير احصائى وانه لا ينطوى على معنى « الكمون » بقدر ما يعبر عن علاقات خارجية .

وسال الدكتور قاسم الباحث : لماذا تقول علمانى وعقلانى واولانى وآخرانى ولا تقول علمى وعقلى وقبلى وبعدى .

فرد الباحث بقوله بالنسبة لقبلى وبعدى هما يحملان معنى الزمن اما اولانى وآخرانى فيحملان معنى الرتبة . اما علمانى وعقلانى ففى اعتقادى أنها كلها الفاظ سليمة .

وقد خالف سيادته رأى « وايتهد » بالنسبة لأنه قال ان العبرانيين قد ذهبوا الى القول باله « مفارق » بعد التجربة الميتافيزيقية التى مارسوها فى الصحراء زهاء أربعين عاما عندما ضلوا الطريق ، وقال ان « وايتهد » وآخرين يريدون أن ينسبوا وجود الله المفارق المتعالى الى الصحراء ، والاله المفارق لم يقل به سوى العبرانيين والعرب ، فكانهم يريدون ان يلمحوا الى ان الاسلام حينما قال باله مفارق كان هذا نتيجة سكون الصحراء التى اوحت بهذا التجريد وهى طريقة لا تواجه الفكر بالتفنيد والمناقشة المباشرة ، وانما تلف وتدور لتشجب الفكرة بشكل غير مباشر

واخيرا هنا الدكتور قاسم الطالب على جمع هذه المادة الضخمة وعلى ان عرضه المقارن لتاريخ الفلسفة فيه جدة وطرافة وان كان اقتبس فكرته من وايتهد الا انه طورها .

وتحدث الدكتور توفيق الطويل استاذ الأخلاق والعلوم الانسانية بكلية آداب جامعة القاهرة فقال لقد بدأ الباحث رسالته بتعريف العلم وهذا شىء حسن ، ولكن جاء التعريف ناقصا ومشوها ، فرد السيد فرحات بقوله انه اعطى تعريفا مبدئيا كمقدمة للدخول الى المذاهب الرئيسية التى شملت الرسالة ، ولو كان قد اسهب لتورط فى الدخول فى الحديث عن المذاهب الأربعة قبل ورود الفصول الخاصة بذلك .

وقال الدكتور الطويل أن الباحث قد تجنى على المسلمين حين ذكر عبارة مقتضبة عن « ابن الهيثم » وكان عليه أن يسهب فى ذلك لأن المستشرقين أنفسهم اهتموا به اهتماما كبيرا .

وقد رد عليه الباحث بقوله ان النزعة التجريبية لم تتضح وتتبلور الا منذ عصر النهضة ، وان النزعات التجريبية المتناثرة عند اليونان والعرب من امثال ارشميدس وابن الهيثم انما كانت ارهاصات ؛ وان المسلمين تاثروا بمنطق ارسطو الشكلى ولم يعطوا التجربة اهمية رئيسية .

وقد رد بدلا عن الطالب الدكتور محمود قاسم فقال انا اوافق الطالب على هذا ، والحقيقة أن ابن سينا والفارابى قد يحملان على عاتقهما مسئولية تجميد الفكر العربى الاسلامى عند ارسطو ، رغم وجود المحاولات الخلاقة الخصبة فى التراث الاسلامى ولكنها ذهبت ادراج الريح ..

واخيرا تحدث الدكتور زكى نجيب محمود المشرف فقال ان الطالب طموح وهو من خريجى عام ٥٤ ورغم ان الحياة شغلته فترة من الزمن عن دراسته فانه عاد عام ١٩٦٣ وكله جد وتصميم ، حتى انهى الرسالة على خير ما يكون ، وقال انه حر الفكر شديد الجدل ، وله طريقة فى الكتابة تنم عن شخصيته بمحاسنها وعيوبها .. وهو يعرض افكارا قد تبدو للقارىء فى أول الأمر قفزات لا رابط بينها ولكنه ياتى بعد قليل فيربط هذه الأفكار بعضها ببعض ربطا محكما ويجملها اجمالا متماسكا .

وقد نال الباحث على رسالته درجة الماجستير بتقدير جيد جدا ، مع التوصية بطبعها على نفقة الجامعة .

عازف العود

يحجب المسلمون عن قصد التعبير عن الملامح الذاتية فى صور الاشخاص . ولكن كانت لديهم تصميمات مستقرة لانماط بشرية مختلفة مثل الفرسان والصيادين والحكام ورجال الحكمة والفكر . هذه التصميمات كانت تمثلهم يمارسون حرفتهم او مستمتعين بوقت فراغهم او ناطقة بوضعهم الاجتماعى ، كتقليد متوارث كانت ترسمهم دائما ممسكين بسلاح او آلة او كتاب الى آخره . واذا ارادوا تعريفنا اكثر بالشخصية اضافوا بواسطة الكتابة على التصميم كل الرتب والالقاب الكافية .

ثمة تعبير فى لغتنا الدارجة « عنده وش ؛ وماعندوش وش » ومثل هذا التعبير مقصود على البلدان الشرقية فقط فلا نجد له مثيلا فى البلدان الغربية ـ ولسنا فى حاجة ان نشرح للقارىء العربى معناه . واصل هذا التعبير يرجع الى عصر متقهقر جدا . اذ كان يرتبط فى الماضى بعمليات السحر . فاذا ثبت وجه بشرى معين على مادة جامدة فمعنى ذلك ان الشخص المثبتة صورته سيتعرض لمؤثرات سحرية وانه حكم عليه ان يسخر لارادة غريبة . وفى حالة تحطيم الصورة المثبتة او التمثال يفقد الرجل الممثلة صورته وجهه . ومثل هذه العقائد الزائفة مآلها الزوال فى وقتنا الراهن ، ولكن فئة العوام يعمدون احيانا الى ثقب اعين وجرح شفاه الوجوه المرسومة فى اعلانات الحائط منفثين بذلك عن احاسيسهم الفظة المكبوتة . مثل هذه الاحاسيس تحدها عادة المدنية بتعاليمها القاسية .

ولقد كانت بلاد الفرس اول من تغلب على ذلك الخوف من رسم الوجه البشرى ؛ ثم اتت بعدها تركيا والهند المغولية . ومنذ القرن السادس عشر لم نعد نرى فى الفن الاسلامى صورا شخصية لحكام او شعراء او فلاسفة فقط ولكن عرفنا صورا تمثل اشخاصا معينين فى مراحل سنهم المختلفة .

يرينا غلاف هذا الشهر عازف عود . وستميز انه يجلس مربع الساقين يده اليسرى تسند رقبة الآلة الموسيقية بينما يده اليمنى موضوعة على الاوتار . اما ارضية الطبق القيشانى فتتكون من نقط على هيئة خطوط تتجه الى المركز ، لكن هذه النقط لا تلامس الشخص المرسوم اى العازف . اذ ان هناك فراغا يحوطه ؛ كما يحدده خط خارجى واضح ، وهذا لكى يعزل عازفنا عن الارضية . وحافة الطبق خصوصا من جانبها الايمن تزينها اقواس كانها نهاية زهرة . ومثل هذا الخزف الملون كان شائعا خلال القرنين التاسع والعاشر للميلاد ، ومتحف الفن الاسلامى بالقاهرة يحتوى على مجموعة نادرة من ذلك النوع .

ولقد اخترنا هذا الرسم بالذات لان قيمته الفنية تتعدى بكثير مايشابهه من تصميمات .

ففى مثل هذه التصميمات نجد العازف ـ سواء كان رجلا او امرأة مرسوما بتلك الطريقة التى تسمى « ثلاثة اربع » اى انه ليس مرسوما من الجنب ؛ ولا يواجهنا كلية ، ومائل براسه ناحية الآلة .

اما عازف العود الذى نحن بصدده ، فعلى الرغم من انه يجلس « مربعا ساقيه » ، فانه يجلس معتدلا واتجاه هذه الارجل المنثنية لا يمكن ان يكون له وظيفة سوى ان يكون كدعامة متينة يستند عليها بالنسبة للجذع القوى واذا كان الفنان قد اعتبر القدمين لا اهمية لهما ورسمهما كنوع من زخرفة المنحنيات الثانوية ، فلماذا اهمل اليدين وجعلهما عاجزتين عن تادية وظيفتهما .

اذ ان الاصابع ـ فى حالة العزف ـ لها ضرورة اساسية . والجزء الاعلى من الاذرع مع الاكتاف له نسبة غير طبيعية ويضاد الجزء الاسفل وهذا لا تنطبق عليه الناحية التشريحية السليمة . ويقبع الراس فى تجويف الخط المتموج للاكتاف واعلى الراس قلنسوة مدببة . ومن الجانبين تحدد الراس خصلتان كبيرتان منسدلتان وتلتفان فى آخرهما . اما اسفل الوجه فهناك شارب دقيق كالسلك ولحية مدببة ولا يظهر اى اثر للفم . ويمثل الانف الذى يسيطر على الوجه خطان متوازيان ومرسومان بقوة . وكذلك نجد الحاجبين مرسومين بنفس القوة ، كقوسين متجهين الى اسفل . وقد بالغ الفنان فى حجم العينين كى يتمم بهما ذلك الوجه الغريب فى تعبيره . ان العينين بحجمهما الكبير تظهران كانهما تحدقان فى اتجاهما . ولكن الملاحظة الدقيقة ستكشف لنا ان كلا من حدقتى العين مرسومة فى اتجاه يختلف قليلا عن الاخر . وهذا يعطى مسحة من تفكير وتامل داخلى عميق بدلا من نظرة واقعية .

انه لا يمكن لمثل هذه الملامح المعبرة سوى ان تكون لمؤلف موسيقى عظيم تعود ان ينصت دائما الى صدى اصوات فى اعماقه والى انغام غير مسموعة من نسج خياله . وبما انه لازال فى حالة متعثرة لخلق فنى ، وبما انه لا زال يتلمس اللحن ؛ فعازفنا فى لحظة صمت فلا داعى لشفتيه ان تترنما بلحن او اصابعه ان تجذب وترا او قدمه لتضبط ايقاعا . ومفاتيح اوتار العود كانها اعين طيور فلقد رسمت بطريقة غريبة عبارة عن نقط سوداء تحيطها دوائر بيضاء ، ان هذا العود الخرافى يتمم صورة فناننا الهائم وكانه يساعد فى خلق نغم سينساب الى الابد ولكنه لم يولد بعد .

ولى الدين سامح